MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07912453 3

J. Sittard.

Studien und Charakteristiken.

Künstler-Charakteristiken.

Aus dem Konzertsaal.

№ 1693.
Musikbücherei
Dr. J. S. Pfeiffer
V, 353. V, c, 15

Studien und Charakteristiken.

Von

Joseph Sittard.

II.

Künstler-Charakteristiken.

Aus dem Konzertsaal.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Künſtler-Charakteriſtiken.

Aus dem Konzertſaal.

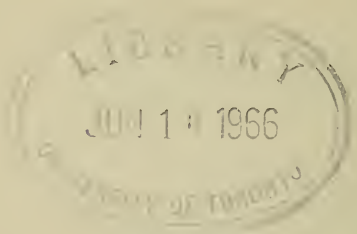
Von

Joſeph Sittard.

UNIVERSITY OF TORONTO
19,989
MAY 13 1966
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Alle Rechte vorbehalten.



ML
60
S62
Bd. 2

1033310

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Inhalt.

Seite

Künstler-Charakteristiken.

Wagner und Liszt 3
Robert Schumann 37
Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy 49
Hans v. Bülow als Dirigent und Pianist 66
Marcella Sembrich 86
Hermann Winkelmann 94
Eduard Marxsen 102
Johannes Brahms als Symphoniker 106

Aus dem Konzertsaal.

Eine neue Symphonie von Rubinstein 121
Achilleus von Max Bruch 126
Prinz Reuß und seine Symphonie 132
Peter Tschaïkowsky als Orchesterkomponist 138
Anton Bruckner und seine siebente Symphonie 146
Sigurd, Konzertepos von Arnold Krug 154

Künſtler-Charakteriſtiken.

Wagner und Liszt.

I.

„Überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nötig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein Wesen ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden, und zwar in einem Maße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt."

Das waren die Worte Richard Wagners, mit welchen er vor Jahren seinen Freund und alles was er ihm gewesen und geworden, öffentlich anerkannte. Und wahrlich, wenn wir die Briefe Liszts aus den Jahren 1841—61 an den Schöpfer und Begründer des modernen Musikdramas lesen, dann lernen wir erst recht den edlen Menschen schätzen, dessen selbstlosem Wesen jede Engherzigkeit ferne lag, welcher für das von ihm anerkannte Schöne und Gute in der Kunst mit seiner ganzen Persönlichkeit und mit Hintansetzung der eigenen Interessen stets eingetreten ist. Was er Wagner in der trübsten Zeit seines Lebens geworden, wie er ihn immer wieder getröstet, aufgerichtet und zu stetem neuen Schaffen ermutigt, das beweist der Briefwechsel zwischen beiden Männern,

welcher kürzlich erschienen ist,[1] in rührender Weise. Dem ruhigen, überlegenden und bei aller Wärme des Gemüts doch weltklugen und besonnenen Wesen Liszts, der selbst dem Freunde gegenüber über die Angelegenheiten, welche ihn persönlich berührten, immer eine gewisse Zurückhaltung beobachtete, enthüllt sich Richard Wagner auch in seinen Briefen als ein unruhiger Feuergeist, welcher rückhaltslos und rücksichtslos die ihn gerade beherrschenden und bewegenden Stimmungen und Eindrücke zum Ausdruck bringt, unbekümmert darum, ob er nicht im nächsten Augenblicke schon das Gesagte bereut und beruhigendes Öl in die aufgeregten Wogen zu gießen versucht. Wagner konnte niemals seine Gefühle verstellen, er konnte nicht heucheln, er gab sich stets gerade, offen und ehrlich; daß es nicht immer ohne innere Widersprüche in seinem Thun und Denken abging, ist bei einer solch' sanguinisch-cholerischen Natur nur zu begreiflich. Aber in einem Punkte ist er sich stets gleich und konsequent geblieben: in seinen idealen Anschauungen über die dramatische Kunst, ihre Ziele und Zwecke. Hier gab es für ihn keine Konzessionen, keine Rücksichten; der sich vorgesetzten Lebensaufgabe ist er auch in den trübsten und verzweifeltsten Tagen seines Lebens niemals untreu geworden. Ja, er war so überzeugt von der hohen Mission, die er zu erfüllen hatte, daß er es mehr wie einmal an Liszt ausspricht, es sei Pflicht seiner Verehrer und Freunde, ihm eine sorgenlose Existenz zu schaffen, damit er sein Lebenswerk, die Nibelungen, in ungestörter Muße schaffen und vollenden könne. Wenn wir uns in den Charakter Wagners hineindenken und mit ihm zu fühlen vermögen, so können wir ihn unmöglich hierin der Arroganz zeihen; er war eben so ganz erfüllt von seiner reformatorischen Aufgabe, so ganz über-

[1] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bände. Breitkopf und Härtel in Leipzig.

zeugt von der Notwendigkeit der totalen Umgestaltung und Neugestaltung des Musikdramas, daß er vollständig berechtigt zu sein glaubte, ein solches Verlangen stellen zu können. Und der Glaube an seine Mission hat ihn in aller Trübsal des Lebens nicht verlassen, und was er prophetischen Blickes vorausgesehen, ist im Jahre 1876 in schönste Erfüllung gegangen.

So viele innere Widersprüche der Charakter Wagners enthält, man lernt doch auch den Menschen in ihm liebgewinnen, wenn man seine Briefe aufmerksam durchliest und nicht immer bereit ist, einzelne Äußerungen mit dem Maßstab des Philisters zu bemessen. Ja, wir haben aus ihnen sogar den Eindruck gewonnen, daß Wagner im tiefsten seines Gemüts etwas kindliches besaß, etwas von jener Siegfriednatur, die er uns so herrlich geschildert hat. Ist es nicht rührend, wenn er zu einer Zeit, da er nicht einmal einen Kopisten bezahlen konnte, an Liszt von Zürich aus am 28. Juni 1857 schrieb: „Mit Härtels werde ich nun keine Not mehr haben, da ich mich endlich dazu entschlossen habe, das obstinate Unternehmen der Vollendung meiner Nibelungen aufzugeben. — Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen; er ist dort besser dran, als anderswo." Ein tiefes und wahres Gemüt spricht aus diesen Zeilen.

Wagner war von Haus aus keine revolutionäre Natur, er hoffte nur durch eine Reform der politischen und sozialen Verhältnisse auf freiem Boden ein neues Fundament für eine im deutsch-nationalen Sinne zu erfolgende Umgestaltung der Kunstzustände zu organisieren. Wagner hat in den Dresdener Maitagen des Jahres 1849 nicht auf den Barrikaden gestanden, aber die musikalische Direktion der

Revolution hatte er übernommen; er leitete die Signale und die Sturmglocken, organisierte aber auch den Zuzug von auswärts und feuerte durch Reden zum Kampfe an. Dem Standrecht oder dem Zuchthaus entgingen er und Semper nur durch die Flucht, nachdem das Kaiser Alexander-Regiment von Berlin der Revolution ein schnelles und blutiges Ende bereitet hatte. Daß auch die Demütigungen, welche Wagner in Dresden in reichstem Maße zu erleiden hatte, zur Bitterkeit seiner Stimmung nicht wenig beitrugen, geht aus mehreren Briefen hervor. So schreibt er am 20. Februar 1849 an Liszt: „Gerade jetzt, in derselben Woche, in der Sie meinen „Tannhäuser" in Weimar aufführten, erlitt ich von meinem hiesigen Intendanten so niederträchtige Beleidigungen, daß ich mehrere Tage mit mir kämpfte, ob ich es länger ertragen sollte, um des Bissen Brotes willen, den mir mein Dienstverhältnis zu essen gibt, mich länger der nichtswürdigsten Behandlung auszusetzen, und nicht lieber alle Kunst fahren zu lassen, mein Brot mit Tagelohn zu verdienen, um nur nicht länger dem Despotismus der boshaftesten Ignoranz ausgesetzt zu sein." Spricht aber nicht wieder das echt deutsche Gemüt aus ihm, wenn er, kaum einige Tage nach der Flucht, aus Paris schreibt: „Wie ein recht verzogenes Kind der Heimat rufe ich aus: Ach säße ich daheim in einem kleinen Hause am Walde und dürfte dem Teufel seine große Welt lassen, die ich im besten Falle gar nicht einmal erobern möchte." Er gedenkt einen Artikel über das Theater der Zukunft zu schreiben: „Ich verspreche Dir, darin die Politik möglichst ganz beiseite zu lassen [und insofern Dich und Niemand zu kompromitieren; aber was die Kunst und das Theater betrifft, da erlaube mir mit möglichstem Anstand so rot wie möglich zu sein, denn uns hilft keine andere Farbe als die ganz bestimmte." Im Übrigen „liege Paris centnerschwer auf ihm, und er blöke oft wie ein Kalb nach

dem Stalle und nach dem Euter der nährenden Mutter." Seine Barschaft schwindet immer mehr, und wenn er die heißen Tage aufsteigen sieht, die ihm in den leeren Magen scheinen sollen, dann bemächtigen sich seiner oft Spitzbubengedanken. Ueber seine Beteiligung an dem Dresdener Maiaufstande spricht sich Wagner ganz offen aus; dieselbe sei aus Gründen geschehen, welchen jener lächerlich fanatische Charakter fern liege, der in jedem Fürsten einen verfolgungswürdigen Gegenstand erblicke. „Du kennst den bitteren Quell der Unzufriedenheit, der mir aus der Ausübung meiner geliebten Kunst entsprang, den ich mit Leidenschaftlichkeit nährte und endlich auf jedes Gebiet überströmen ließ, dessen Zusammenhang mit dem Boden meines tiefen Mißmuts ich entdecken mußte. Aus ihm entwickelte sich der heftige Drang, der sich darin ausdrückt: es muß anders werden, so darf es nicht bleiben." Liszt suchte auch hier beruhigend auf ihn einzuwirken. „Weg mit den politischen Gemeinplätzen, dem sozialistischen Gallimathias und den persönlichen Zänkereien. Aber guten Mut, kräftige Geduld, und arbeiten mit Händen und Füßen, was Dir nicht schwer sein wird bei dem Vulkan, den Du in Deinem Gehirn besitzest." Er schickt ihm 300 Francs, um sich nach Zürich zurückziehen zu können.

Rührend ist die Liebe und treue Anhänglichkeit an seine Frau, die aus allen Briefen Wagners spricht, und ein psychologisches Rätsel dünkt es uns, daß er diese brave Frau, die ihm in den schwersten und traurigsten Jahren seines Lebens eine so treue und aufopfernde Gefährtin war, nach 25jährigem Zusammensein von sich stoßen konnte. Wir haben diese traurigen Irrgänge seines Charakters und Gemüts hier nicht näher zu untersuchen; halten wir uns an den Wagner, der sich in seinen Briefen so schön seines braven Weibes erinnert.

Wagners Gattin war die frühere schöne und talentvolle erste tragische Liebhaberin des Magdeburger Theaters,

Minna Planer, und wie aus seinen Briefen hervorgeht, hing er mit Liebe und inniger Zärtlichkeit an ihr, und gewiß war dieselbe dieser Liebe nicht unwert. Wie sehnt er sich nach seiner Flucht nach ihr, nach der Häuslichkeit, und wie dankbar ist er Liszt, als dieser es ermöglicht hatte, daß in Zürich die Wiedervereinigung der beiden Gatten erfolgen konnte. „O liebster Freund — heißt es in einem Briefe aus Zürich — Dir ist ja an meinem Besten, an meiner Seele gelegen: an meiner Kunst! Sieh, ich hänge an keiner Heimat, aber ich hänge an dieser armen, guten, treuen Frau, der ich fast noch nichts als Kummer bereitet habe, die ernst sorgend und ohne Exaltation ist, und die doch an mich ungezogenen Teufel sich ewig gefesselt fühlt. Gib sie mir! dann gibst Du mir Alles, was Du mir je wünschen möchtest, und — sieh — dafür würde ich dir dankbar sein!" Und an einer anderen Stelle schreibt er: „Ich kann betteln — ich könnte stehlen, um jetzt meine Frau, wenn auch nur auf kurze Zeit, heiter zu machen." Das war im Jahre 1849. Sieben Jahre später, als die Not in Zürich wieder einmal ihre höchste Höhe erreicht hatte, versichert Wagner seinen Freund: „Meiner Frau zu Liebe habe ich beschlossen auszuhalten."

Liszt war immer der Helfer aus der Not, der selbstlose Berater und werkthätige Freund. Und es mag nicht immer eine leichte Aufgabe gewesen sein, den vielen und mancherlei Wünschen Wagners zu entsprechen. Freilich stand es mit den pekuniären Verhältnissen des Letzteren in der ersten Zeit seines Pariser Aufenthalts trostlos. „Soll ich in die Zeitung schreiben: „ich habe nichts zu leben, wer mich lieb hat, gebe mir etwas?" ich kann es um meiner Frau willen nicht, sie stürbe vor Scham. — O welche Not es doch ist, so einen Menschen wie mich in der Welt unterzubringen! — Will nichts fruchten, so gibst Du vielleicht ein Konzert für einen verunglückten Künstler? — Sieh zu, lieber Liszt, und

vor allem denke daran, mir recht bald etwas — etwas Geld zuzuschicken; ich brauche Holz und einen warmen Überrock, da meine Frau den alten, seiner Dürftigkeit wegen, gar nicht erst mitgebracht hat." Liszt sucht ihn zu trösten, er möge sich bis Weihnachten zu behelfen suchen, denn sein Beutel sei augenblicklich auch leer, und ehe er an seine eigene Person nur denken dürfe, müßten seine Mutter und seine drei Kinder in Paris anständig versorgt sein.

Am 28. August 1850 fand die erste Aufführung des „Lohengrin" in Weimar unter Liszts Leitung statt. Wie gern wäre Wagner zu den Proben und der Aufführung hingeeilt. Allerlei Pläne hatte er Liszt vorgeschlagen; er wollte ein Gnadengesuch einreichen, damit ihm gestattet werde, der Aufführung beizuwohnen; er dachte sogar daran, inkognito hinzureisen. Doch Liszt riet ihm von allen unvorsichtigen Schritten ab; seine Rückkehr nach Deutschland sei zur Zeit eine vollständige Unmöglichkeit. Es handele sich darum, ihm verständig und würdig zu dienen; dies würde aber nicht geschehen, wenn man Schritte riskierte, welche unfehlbar keinerlei günstiges Ergebnis erzielen könnten. Mit um so größerer Spannung werden Liszts Briefe über den Erfolg der Proben erwartet. „Ich nehme mich zwar heftig zusammen und lasse es niemand um mich merken — schreibt Wagner —, aber Dir sage ich es, meine Wehmut ist groß, mein Werk unter Deiner Leitung nicht hören zu sollen." Bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar waren verschiedene Striche vorgenommen worden; hiergegen bäumt sich Wagners künstlerisches Gefühl auf, und es ist von hohem Interesse, seine darauf bezüglichen Äußerungen an Liszt vom 8. September 1850 zu lesen: „Wird meine neue Oper gestrichen, so wird das Band des Verständnisses in ihr zerrissen, und weit entfernt davon, sie zugänglich zu machen, wird meine ganze Richtung — der sich das Publikum kaum erschließt — von neuem diesem

Publikum und den Darstellern selbst zugeschlossen. Das heißt nicht *siegen*, wenn ich mit dem Feinde *kapituliere*: der Feind muß sich ergeben, und dieser ist — die Trägheit und Schlaffheit unserer Darsteller, die zum Fühlen und Denken erst angetrieben werden müssen. Gewinne ich diesen Sieg nicht, und muß ich auch diesmal, wo ich einen so mächtigen Bundesgenossen an meiner Seite habe — wie Dich — kapitulieren — *so gehe ich in keine Schlacht mehr!* Kann mein Lohengrin nur dadurch aufrecht erhalten werden, daß der wohlberechnete künstlerische Zusammenhang in ihm zerrissen wird, mit einem Worte — daß der Trägheit der Darsteller wegen — *gestrichen* werden muß — *so gebe ich auch die ganze Oper auf* — Weimar hat für mich dann nur das Interesse wie jedes andere Theater — und *ich habe meine letzte Oper geschrieben.*" Auch an den Intendanten Herrn von Ziegesar schreibt er, die besondere Wesenheit seiner Werke bestehe darin, daß sie sich als ein in allen Teilen zusammenhängendes Ganzes, und nicht als ein aus mannigfachen Teilen „zusammengesetztes Verschiedenartiges" darstelle. Er will nicht durch die Wirkung einzelner Musikstücke glänzen, sondern die Musik sei nur „als das gesteigertste und allumfassendste Ausdrucksorgan" für das zu erfassen, was er ausdrücken wollte. Wenn wir uns die damalige prekäre Lage Wagners vergegenwärtigen, so müssen wir die rücksichtslose Energie bewundern, mit welcher er für die von ihm als einzig richtig erkannten musik-dramatischen Grundsätze eintrat und lieber auf alles verzichtete, als auch nur eine Konzession zu machen, die sein künstlerisches Gewissen bedrückt hätte. Dieser große Zug seines Charakters geht durch alle Briefe, und wir werden noch wiederholt darauf zurückkommen.

II.

Im Spätjahr 1850 finden wir Wagner mit seiner Arbeit „Oper und Drama" beschäftigt, in die er seine

kunsttheoretischen Ansichten rückhaltlos niederlegte. Das Buch ist mehr angefeindet als gelesen worden, und doch ist die Kenntnisnahme desselben durchaus notwendig, um Wagners Kunstschaffen vollständig zu begreifen. Stoßen wir auch auf manche schrullenhafte Ansichten und Auseinandersetzungen, so hat er doch im allgemeinen mit überzeugender Klarheit und Konsequenz das Wesen des musikalischen Dramas nach allen Seiten hin gründlich beleuchtet. Mitten in der Arbeit überkommt ihn plötzlich wieder der Trieb zum musikalischen Schaffen. Hierzu gebrauchte er jedoch des warmen Sonnenscheins; um ihn herum mußte alles blühen und grünen, die Natur ihr hochzeitliches Kleid angezogen haben. Wie oft finden wir in Wagners Briefen Klagen über die griesgrämigen Herbsttage, über den kalten nebeligen Winter, wo seine musikalische Phantasie ihre schöpferische Kraft versage. „Ach, wenn nur schon Frühling wäre — ruft er in einem Briefe vom 24. Dezember 1850 aus —, und ich endlich wieder vollblütiger dichtender Musiker sein könnte!" In jener Zeit beschäftigte ihn auch das Trauerspiel „Siegfried", welches er schon früher gedichtet und nach der „trüben Winterlaune" in Angriff nehmen wollte. Doch kam er von diesem Plane wieder ab, da er einsah, daß mit „Siegfried's Tod" der mythische Stoff nicht erschöpft werden könne, und so entstand fast unwillkürlich „Der junge Siegfried", der Gewinner des Hortes, welcher Brünhilde erweckt, und als die notwendige Voraussetzung „Rheingold" und „Walküre". Um aber ungestört komponieren zu können, brauchte Wagner Geld, und da sollte Liszt wieder helfen, wenn es ersterem auch sichtlich schwer fiel, seinen Freund mit solchen „garstigen Bitten" zu plagen. Für sein Buch: „Oper und Drama" hatte er indessen 100 Thaler Honorar erhalten, und so schöpfte Wagner wieder neuen Mut. „Im Winter verdiene ich mir ein paar Louisd'or mit Symphonie-

Aufführungen — und so soll mich der Teufel am Ende nicht holen, wenn nur meine Frau ruhig dabei bleibt."

In der Schumannschen Zeitschrift war damals ein anonymer Aufsatz über das Judentum in der Musik erschienen; Liszt frug vertraulich bei Wagner an, ob er den Aufsehen erregenden Artikel geschrieben habe. Wagner antwortete: „Du fragst mich wegen des Judentums. Gewiß weißt Du, daß der Artikel von mir ist: was fragst Du mich erst? Nicht aus Furcht, sondern um zu vermeiden, daß von den Juden die Frage in das nackte persönliche verschleppt würde, erschien ich pseudonym. Ich hegte einen lang verhaltenen Groll gegen diese Judenwirtschaft, und dieser Groll ist meiner Natur so notwendig, wie Galle dem Blute. Eine Veranlassung kam, in der mich ihr verfluchtes Geschreibe am meisten ärgerte, und so platzte ich dann endlich einmal los: es scheint schrecklich eingeschlagen zu haben, und das ist mir recht, denn solch einen Schreck wollte ich ihnen eigentlich nur machen. Denn — daß sie Herr bleiben werden, ist so gewiß, als jetzt nicht unsere Fürsten, sondern die Bankiers und die Philister die Herren sind." Sein feindliches Vorgehen gegen Meyerbeer sucht Wagner auf eine eigentümliche Weise zu rechtfertigen. Er hasse ihn nicht, aber er sei ihm grenzenlos zuwider. „Dieser ewig liebenswürdige, gefällige Mensch erinnert mich, da er sich noch den Anschein gab, mich zu protegieren, an die unklarste, fast möchte ich sagen lasterhafteste Periode meines Lebens; das war die Periode der Konnexionen und Hintertreppen, in der wir von den Protektoren zum Narren gehalten werden, denen wir innerlich durchaus ungugethan sind. Das ist ein Verhältnis der vollkommensten Unehrlichkeit: Keiner meint es aufrichtig mit dem andern; der eine wie der andere gibt sich den Anschein der Zugethanheit, und beide benutzen sich nur so lange als es ihnen Vorteil bringt. Aus der absichtlichen

Ohnmacht seiner Gefälligkeit gegen mich mache ich Meyerbeer nicht den mindesten Vorwurf, — im Gegenteil bin ich froh nicht so tief sein Schuldner zu sein als z. B. — B."

Wir können trotzdem Wagners persönliche Angriffe gegen Meyerbeer, welcher ihn freundlich empfangen und sich für ihn bemüht hatte, nicht billigen. Er hat dem Manne doch bitter Unrecht gethan, welcher am 15. Oktober 1849 den „Rienzi" als Festoper in Berlin einstudiert, Wagner schon 1839 in Boulogne Empfehlungen für Paris gegeben und durch ein Schreiben vom 8. März 1841 an den General-Intendanten von Lüttichau, die Aufführung des „Rienzi" am Dresdener Hoftheater warm empfohlen hatte. „Herr Richard Wagner aus Leipzig", hieß es in dem erwähnten Brief, „ist ein junger Komponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem eine allgemeine litterarische Bildung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Teilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Möge der junge Künstler sich des Schutzes E. E. zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemeiner anerkannt zu sehen." Etwas anderes ist es, wenn Wagner schreibt, daß er als Künstler vor sich und seinen Freunden nicht existieren, nicht denken und fühlen könne, ohne seinen vollkommenen Gegensatz zu Meyerbeer zu empfinden und laut zu bekennen. Aber das war gerade der Fehler bei Wagner, daß er den künstlerischen Gegensatz, in welchem er sich zu irgend einem Musiker befand, sofort auch auf den Menschen selbst ausdehnte. Auch von Mendelssohn fühlte er sich durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt. Als Liszt ein Exemplar seiner Autobiographie verlangte, wies er ihn auf die „Zeitung für die elegante Welt", in welcher dieselbe erschienen war. „Ich kann aber kaum denken" — fährt er fort — „daß Du viel daran finden wirst, außer die Bestätigung dessen,

daß auch ich in meinen Kunstleistungen viel hin und her geirrt habe, und keiner von den Ausgewählten Gottes war, denen (wie Mendelssohn) die einzig wahre und untrügliche, solide Kunstspeise als Manna vom Himmel in das Maul herabfiel, und die somit sagen konnten: „ich habe mich nie geirrt!“ während wir armen Erdenwürmer eben nur durch Irrtum zur Erkenntnis einer Wahrheit gelangen konnten, die wir nun ebenso leidenschaftlich lieben, wie eine errungene Braut, nicht mit dem honetten Anstande, mit dem man eine von den lieben Eltern uns ausgewählte und im voraus bestimmte Ehegenossin als sein eigen betrachtet.“

Seine finanzielle Lage war immer noch eine recht desolate. Am 29. Juni 1851 wandte er sich an Breitkopf und Härtel, welchen er noch 200 Thaler auf einen Flügel schuldig war; er bot ihnen für diese Summe die Partitur seines Lohengrin an. Sein Wunsch wurde erfüllt. Auch sonst sollte sich seine Lage in nächster Zeit günstiger gestalten. Ein glücklicher Vermögensfall der ihm befreundeten Familie R. (Ritter) war auch ihm zugute gekommen, und voller Zuversicht schreibt er Liszt, daß er nunmehr ruhig und von materiellen Sorgen ungestört seinem künstlerischen Schaffen obliegen könne. Mit neuem Mut geht er an sein Lebenswerk, an die Nibelungen, und Liszt säumt keinen Augenblick, ihm seine Freude über diesen Entschluß auszusprechen. „Die Aufgabe, das Nibelungen-Epos zu einer dramatischen Trilogie zu formen und zu komponieren ist Deiner würdig, und ich hege nicht den mindesten Zweifel über das monumentale Gelingen Deines Werkes.“ Freilich tönt der Schmerz immer wieder durch seine Briefe, seinen Lohengrin, über dessen Aufführungen in Weimar ihm Berichte voller Enthusiasmus zukommen, nicht selbst hören zu können. Das traurige Gefühl, seinen Kunstschöpfungen gegenüber zu dem Loose der Taubheit und Blindheit verurteilt zu sein, übt eine nieder-

schlagende Wirkung auf ihn aus; „wenigstens wird mir durch die vorhandene Unmöglichkeit, meine Werke selbst aufgeführt zu hören und zu sehen, die Anregung zu neuem Schaffen in so wehethuender Art erschwert, daß ich fast nur mit Schmerz und einem unaussprechlich bitteren Gefühle an die Ausführung neuer Werke zu denken vermag." Doch schon am 16. Juni 1852 hofft er in 14 Tagen mit der Dichtung der „Walküre" fertig zu sein; im ganzen hatte dieselbe ihn nur vier Wochen in Anspruch genommen. Aber eine Auffrischung hält er jetzt für äußerst nötig; er muß in die Alpen und wünscht wenigstens „die Grenze Italiens zu benaschen". Der gute Liszt schickt ihm selbstverständlich wieder einmal einen 100-Thaler-Wechsel und wünscht ihm „herzlich Glück und gute Stimmung, äußerlich und innerliches schönes Wetter" zu seinem Alpenausflug. Aber in allen Briefen erinnert ihn Liszt an seine große Lebensaufgabe: die Tetralogie zu vollenden. „Laß Dich ja nicht durch andere Arbeiten und Zumutungen von diesem Deinem großen Vorhaben zerstreuen und abhalten." Und in einem späteren Schreiben versichert ihn Liszt, daß es für ihn Lebensaufgabe sei, seiner Freundschaft wert zu sein. „Das Wenige, was ich Dir und dadurch der Kunst zu Ehren bis jetzt zu leisten vermochte, hat hauptsächlich diese gute Seite, mich aufzurichten, fernerhin noch Besseres und Entscheidenderes für Deine Werke zu erwirken."

Überarbeitung und fortgesetzte gemütliche Mißstimmungen hatten allgemach ein Nervenleiden hervorgerufen, das Wagner zeitweise unfähig zum arbeiten machte. Zuerst erfahren wir hiervon in einem Briefe vom 8. September 1852, in welchem er Liszt mitteilt, seine Gehirnnerven seien so leidend, daß er für einige Zeit alles Schreiben und Lesen, ja alle „geistige Existenz" aufgeben sollte.

Den Künstler Wagner lernen wir so recht wieder aus

einem Schreiben vom 8. September 1852 kennen. Liszt hatte ihm mitgeteilt, daß Raff seine Oper „Alfred“ umarbeite. „Haben denn die Menschen gar kein Leben?“ fragt Wagner. „Aus was kann der Künstler schaffen, wenn er nicht aus dem Leben schafft, und ist dies Leben denn nicht nur dann von künstlerisch produktivem Gehalte, wenn es immer zu neuen, dem Leben entsprechenden Gestaltungen treibt? Ist denn dieses Kunstarbeiten an alten Lebensmomenten herum künstlerisches Schaffen? Wie steht es mit der Quelle aller Kunst, wenn nicht das Neue so unwiderstehlich aus ihm hervorquillt, oder eben in neuen Schöpfungen ganz und gar aufgeht? O ihr Menschen Gottes, haltet nur dieses Machen nicht für Kunstwirken! Welche Selbstgefälligkeit bei wie viel Armut verrät es nicht, wenn man älteren Versuchen so nachhelfen will! Kinder, macht Neues, Neues und abermals Neues! Hängt Ihr Euch ans Alte, so hat Euch der Teufel der Unproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler.“

Wagners Hoffnung, seinen „Lohengrin“ in Berlin aufgeführt zu sehen, schwand immer mehr. „Dieser Hülsen ist ein persönlich ganz gut disponierter Mensch, aber ohne eine Spur von Kenntnis der Sache, der er vorstehen soll: über den Tannhäuser verkehrt er mit mir, wie mit Flotow über die Martha. Es ist zu ekelhaft!“ Am 9. November schreibt Wagner wieder einen verzweiflungsvollen Brief an seinen Freund Liszt. Seine ganze Sehnsucht zieht ihn nach Deutschland, das ihm doch verschlossen ist; nur auf deutschem Boden glaubt er seine Nibelungen vollenden, seinem Künstlerdasein neue Nahrung zuführen, neuen Reiz verleihen zu können. Man kann nicht ohne Bewegung diese Briefe lesen, in welchen sich eine so ungestüme Liebe zum Vaterlande ausspricht. Liszt suchte ihn wieder zu trösten und mit der Nachricht zu erfreuen, daß er ihn im Laufe des Sommers besuchen werde.

Er ermutigt ihn immer und immer wieder zu rastlosem Schaffen an dem Ring der Nibelungen. „Um Gotteswillen, laß Dich ja nicht davon abbringen, und schmiede Dir Deine Flügel mit getrostem Mute weiter fort." Aber wenn Liszt ihn auch stets ermahnte, nicht gleich über alles „Dumme und Boshafte" sich zu ärgern, Wagner blieb immer der alte Brausekopf, welcher, wie er es selbst eingestand, nur in den Extremen leben konnte: „größte Aktivität und vollkommenste Ruhe." Nach einem heftigen Erguß schreibt ihm Liszt: „Deine Größe macht auch Dein Elend — beide sind unzertrennlich verbunden und müssen Dich quälen und martern . . . bis Du sie nicht beide im Glauben hinsinkend aufgehen läßt!

„Laß zu dem Glauben Dich neu bekehren,
es gibt ein Glück" . . .

und dies ist das Einzige, das Wahre, das Ewige! Ich kann Dir es nicht predigen, nicht explizieren: zu Gott will ich aber beten, daß er mächtig Dein Herz erleuchtet, durch seinen Glauben und seine Liebe!"

In religiösen Fragen gingen die beiden Freunde in ihren Ansichten bedeutend auseinander. Liszt war ein gläubig schwärmerischer Geist, der überzeugungstreue Katholik, Wagner der Anhänger Schopenhauers, der unerbittliche Feind von allem, was mit der Kirche zusammenhing, aber er war kein frivoler Spötter. Freilich meinte er, als die Ultramontanen in München das Verbot des Rienzi erwirkt hatten, es sei doch schade um die schöne Religion. „Daß die jetzt so aufkommt, — schreibt er an Liszt, — daran bist Du auch mit Schuld; warum komponierst Du den Pfaffen so schöne Messen?" Am ausführlichsten entwickelt er seine diesbezüglichen Anschauungen in einem Londoner Briefe vom 7. Juni 1855. Liszt hatte ihm geschrieben, daß er die „Divina

Comedia“ von Dante in Musik setzen wolle. Wagner sprach seine großen Bedenken gegen diese Idee aus. Er sei zwar Dante mit tiefster Sympathie durch Hölle und Fegefeuer gefolgt, „mit heiliger Rührung wusch ich mich, aus dem Höllenpfuhl aufgestiegen, am Fuße des Fegefeuerberges mit dem Dichter — im Meerwasser, genoß den göttlichen Morgen, die reine Luft, stieg auf von Stufe zu Stufe, tötete eine Leidenschaft nach der anderen, bekämpfte den wilden Lebenstrieb, bis ich endlich, vor dem Feuer angelangt, den letzten Willen zum Leben fahren ließ, mich in die Glut warf, um, in Beatricens Anblick versinkend, meine ganze Persönlichkeit willenlos von mir zu werfen. Daß ich aus dieser endlichen Befreiung aber wieder geweckt wurde, um im Grunde wieder zu werden, was ich war, bloß um nach der katholischen Lehre von einem Gotte, der die von mir erlittene Hölle des Daseins zu seiner Verherrlichung sich geschaffen, durch die mühevollsten und eines großen Geistes unwürdigsten Sophismen, ja kindischsten Erfindungen, eine höchst problematische, und von meinem Innern gründlich abgewiesene Bestätigung zu geben, — das hat mich recht unbefriedigt gelassen.“ Aus allen diesen Sätzen spricht der Jünger Schopenhauers. Das Problem für ihn ist und bleibt, „in diese furchtbare Welt, über die hinaus eben nur das Nichts übrig bleibt, sich einen Gott zu konstruieren, der uns die ungesunden Leiden des Daseins zum nur scheinbaren, dagegen die ersehnte Erlösung zu einem ganz real wirklichen und mit Bewußtsein zu genießenden machen soll. Das mag für den Philister, namentlich für den englischen recht gut sein: er findet sich deshalb ganz prächtig mit seinem Gott ab, indem er mit ihm einen Kontrakt macht, nach welchem er, durch die Erfüllung so und so vieler Kontraktpunkte, schließlich zum Lohn für verschiedene Falliments in dieser Welt, drüben ewige Glückseligkeit genießt.“ Aber trotz

mancher, das Leben des Geistes und die Rätsel des Daseins berührenden Divergenzen, fühlte Liszt sich ihm angehörig. In seinem Allerheiligsten stand Wagner auf dem Ehrenplatze, so daß er seinem Freunde einmal schrieb: „Du bist ein wunderbarer Mensch und wunderbar ist unsere Liebe; ohne uns zu lieben, hätten wir uns nur furchtbar hassen können."

III.

Im Sommer 1853 mußte Wagner auf Anraten des Arztes einige Wochen in St. Moritz zubringen, da sein Nervenleiden wieder mit verstärkter Heftigkeit sich eingestellt hatte. Der Aufenthalt blieb ohne wesentliche Nachwirkung, und Wagners Gemütszustand wurde ein immer verzweifelterer. „Recht schwer fällt es mir — schreibt er an Liszt —, mir einzureden, es müsse nun einmal so fortgehen, und sei nicht eigentlich moralischer, diesem skandalösen Leben ein Ende zu machen." Zu seinem größten Schmerz wurde ihm nun vollends auch noch das Tabakschnupfen verboten: „Also — keine Dosen mehr: ich acceptiere nur noch Orden." Ein Beisammensein mit Liszt und der Fürstin Wittgenstein in Paris fiel wie ein freundlicher Lichtstrahl in seine umdüsterte Stimmung. Hier dürfte der Ort sein, dem Verhältnis der Fürstin zu Liszt etwas näher zu treten, da letzterer, wenn auch mit der gewohnten Zurückhaltung, häufig in seinen Briefen darauf zu sprechen kommt.

Die Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein war, wie dies aus ihren Briefen an Wagner hervorgeht, eine außerordentliche Frau von umfassendem Wissen; ihr Geist erwies sich auf allen Gebieten als souverän, auf jenen der Wissenschaft wie der Kunst und Litteratur; „sie war ebenso beredt mit den Lippen wie mit der Feder." Liszt lernte während einer Kunstreise im Jahre 1847 die 28jährige Fürstin in St. Petersburg kennen. Von Geburt war sie eine Polin,

eine geborene Iwanowska, und hatte, kaum 17 Jahre alt, auf Befehl des Kaisers Nikolaus dem in russischen Militärdiensten stehenden Fürsten Nikolaus von Sayn-Wittgenstein ihre Hand reichen müssen. Eine einzige Tochter ist dieser Ehe entsprossen. Als Liszt sie kennen lernte, ging er eben mit dem Plan um, Bilder und Szenen aus Dantes „Göttlicher Komödie" durch Dioramen darstellen zu lassen, und zu den einzelnen Bildern eine in sich zusammenhängende Musik zu schreiben. Zur Herstellung der Dioramen war aber ein Kapital von zwanzigtausend Thalern erforderlich; die Fürstin, lebhaft für die Idee interessiert, erklärte sich bereit, diese Summe zu bestreiten. Dies führte sie mit Liszt zusammen. Im folgenden Jahre trafen sie sich beide auf Schloß Gräz in Österreichisch-Schlesien, welches dem Fürsten Felix Lichnowsky gehörte, der wenige Monate später der Revolution in Frankfurt a. M. zum Opfer fiel. Einem Freunde teilt Liszt am 22. April 1848 mit, daß er die Fürstin überreden wolle, ein paar Wochen in Weimar zuzubringen. „Sollte mir die Erfüllung dieses Wunsches gelingen, so treffe ich zwischen dem 10. und 15. Mai in Weimar ein, um der Fürstin ein gehöriges Appartement oder Haus zu präparieren. Sehr würde es mich freuen, wenn Du Gelegenheit hättest, die Fürstin Wittgenstein kennen zu lernen. Sie ist unzweifelhaft ein ganz außerordentliches und komplettes Prachtexemplar von Seele, Geist und Verstand. Du wirst nicht lange brauchen, um zu begreifen, daß ich fernerhin sehr wenig persönliche Ambition und in mir abgeschlossene Zukunft fortträumen kann. In politischen Verhältnissen mag die Leibeigenschaft aufhören, aber die Seeleneigenschaft in der geistigen Region, sollte die nicht unzerstörbar sein? . . ."

Liszts Wunsch ward erfüllt. Die Fürstin kam nach Weimar, wo seit Spätherbst 1847 Liszt als Hofkapellmeister angestellt war. Der Karlsbader Kur unterzog sie sich nicht,

sondern stellte sich „wegen Familienverhältnissen“ in den Schutz der Großherzogin, der Schwester des Kaisers von Rußland, welche ihr die „Altenburg“ mietweise überlassen hatte. Einen Seitenflügel derselben bezog Liszt, und er blieb so lange der Gast des Hauses, bis die Fürstin nach zwölf Jahren Weimar verließ. Hier, auf der Altenburg, entstanden die symphonischen Dichtungen, die „Faust-Episoden“, die Konzerte und Rhapsodien, die Graner Messe u. s. w., lauter Kompositionen, über welche Liszt in den Briefen an Wagner eingehend berichtet. Die Fürstin war der spiritus rector, sie wirkte belebend und anfeuernd auf Lisztz Schaffen ein, sie inspirierte ihn zu dem schönen Werke über Chopin, sie regte ihn zu der Schöpfung der heiligen Elisabeth an; sie war sein Berater, sein Sekretär, sie besorgte seine umfangreiche Korrespondenz, und nur auf ihren Befehl öffneten sich die Thüren zu dem verehrten und geliebten Freund. Einen Kreis bedeutender Männer der Wissenschaft und der Kunst versammelte sie in ihrem Salon. Hier traf man einen Bülow, Tausig, Brahms, Raff, Bruckner, Cornelius, Rubinstein, Berlioz, Joachim; Dichter, Maler, Bildhauer, Bühnenkünstler, ein Kaulbach und Rietschel, Preller, Hebbel, Hoffmann von Fallersleben, Auerbach, Freytag, Saphir, Dawison, Emil Devrient und andere belebten das gastfreundliche Heim, und die Matinéen und Soiréen, deren künstlerischer Mittelpunkt Liszt selbst war, übten eine außerordentliche Anziehungskraft aus. Man hat schon oft gefragt, aus welchem Grunde die Fürstin Liszt nicht geheiratet habe. Der gegenseitige, auf tiefster Neigung wurzelnde Wille war da, aber die Umstände waren doch noch stärker, welche diesem Herzensbund entgegenstanden. Liszt spielt in seinen Briefen oft hierauf an, natürlich mit der ihm eigenen vorsichtigen Zurückhaltung. „Du weißt — schreibt er einmal an Wagner, welcher sich beklagt hatte, daß er in dieser Angelegenheit sich so ausschweige —, daß es überhaupt in meiner Manier

liegt, wenn ich nichts gutes zu sagen habe, lieber zu schweigen." Die russische Regierung hatte die Fürstin wiederholt aufgefordert, nach Rußland zurückzukehren; diese hatte dem kein Gehör geschenkt, auch dann nicht, als man sie mit Verbannung aus Rußland und Konfiskation ihrer Güter bedrohte. Sie ließ diese Konfiskation aus Liebe zu dem Manne, welchem sie ihr ganzes Herz geschenkt, auch ruhig über sich ergehen, und erst als ihre Tochter, die Prinzessin Marie, sich im Oktober 1859 mit dem Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst, dem Oberhofmeister des Kaisers von Österreich, vermählte, restituierte ihr der Beherrscher aller Reußen das Vermögen der Mutter. Die Ehe der Fürstin war auf ihr Begehren schon 1856 durch den Kaiser von Rußland gelöst worden, und der Fürst hatte eine Tänzerin als zweite Gemahlin heimgeführt. Aber die Fürstin selbst war nicht frei, da sie römisch-katholisch war. Der Papst konnte sie freilich nach dem kanonischen Gesetz dispensieren, aber nur unter der Bedingung, daß die erste Ehe für null und nichtig, das ihr entsprossene Kind für illegitim erklärt werde. Letzterer Umstand bildete ein unbesiegbares Hindernis für die Verbindung mit Liszt; gerne hätte die Fürstin alles preisgegeben, aber ihr „Kind", wie die Prinzeß im Briefwechsel immer genannt wird, konnte und mochte sie nicht opfern. Nachdem die Prinzessin sich verehelicht hatte, stand der Verbindung nichts mehr im Wege, da scheint es aber auch mit der Neigung so ziemlich aus gewesen zu sein; die Fürstin wurde Nonne, d. h. in figürlichem Sinne, Franz Liszt Abée, in der Soutane, aus künstlerischem Bedürfnis, wie Hanslick vielleicht sagen würde. So viel ist aber Thatsache, daß als Louis Ehlert in Rom einstens Franz Liszt im Abéekleide begegnete und eine Regung des Erstaunens nicht unterdrücken konnte, Liszt mit einer gewissen Selbstgefälligkeit antwortete: „Nicht wahr, es steht mir gut?" Also ein bischen Komödie war alleweil dabei;

und trotz des frommen Gewandes hat es Liszt stets mit dem Schlußvers des Goetheschen Faust gehalten.

Diese „ästhetischen" Schwächen gehen uns hier aber weiter nichts an, wir haben es nur mit dem Liszt zu thun, wie er sich im Verkehr mit seinen Kunstgenossen, mit seinen Mitmenschen bewährte, und da können wir nur sagen: er war ein ganzer Künstler, er war ein edler Mensch. Das Splitterrichtern überlassen wir jenen, welche nach einer gewissen vorgefaßten Schablone andere beurteilen und den Balken in ihrem eigenen Auge vor lauter Selbstgerechtigkeit niemals entdecken. Man braucht nur die Briefe Liszts an Wagner zu lesen, um den Menschen und Künstler Liszt liebzugewinnen.

Es war eine innige, aus dem tiefsten des Herzens strömende Freundschaft, welche beide Männer verband. „Was für ein Schicksal, daß wir so von einander leben müssen!", schreibt Liszt am 21. Februar 1854 an Wagner. „Ich kann Dir nichts anderes sagen, als daß ich beständig an Dich denke und daß ich Dich vom Herzen des Herzens liebe." Er verlangt eine aufrichtige Antwort über folgende zwei Punkte: „Hast Du Schulden — und welche Summe ist Dir zur Deckung derselben dringend notwendig? Kannst Du Dich nicht mit Deinem Einkommen noch dieses Jahr durchfristen?" Liszt konnte ihm damals unmöglich unter die Arme greifen, denn die Angelegenheit mit der Fürstin und die Zukunft seiner gesellschaftlichen Existenz nahm zu jener Zeit, wie Liszt an Wagner sich selbst ausspricht, eine sehr ernste und peinliche Wendung. Aber wie schön und edel lautet Wagners Antwort hierauf, der nun seinerseits dem Freunde Trost zu spenden sucht. Er leidet darunter, daß Liszt nur so flüchtig seiner eigenen Angelegenheiten erwähnt und es ihm kümmerlich gehe. Liszt bezog nur einen Jahresgehalt von 3000 Mark. Und läßt es uns nicht tief in das Gemüt Wagners blicken, wenn er gleich darauf fortfährt: „Ich begreife, daß Du

mit schwerem Herzen in die Zukunft blickst, da an Dein Schicksal sich auch das eines liebenswürdigsten jugendlichen Wesens heftet. Möchtest Du mir melden, daß Ihr lieben Dreie jetzt ganz besitzlos und — allein daständet — so dumm bin ich nun einmal — ich könnte mich nicht sehr darüber betrüben, besonders wenn ich sähe, daß Du doch guten Mut behieltest. Ach liebster, liebster, einzigster Franz! Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt: wie gleichgültig würde mir all' dieser müssige Tand erscheinen, den ich in letzter Zeit (in Verzweiflung) wie zu phantastischer Zerstreuung wieder um mich zu sammeln zu müssen mich verleitet fühlte." Er weiß aber auch erfreuliches zu melden, bis Mai — 1854 — hofft er die Partitur zu Rheingold fertig zu haben — im Juni gehe er dann an die Walküre. Für die Abschrift der Partitur von Rheingold sollte ihm Liszt einen Schreiber besorgen, aber bald darauf bittet er ihn, dies zu unterlassen. Eine Frau Wesendonck hatte ihm eine goldene Feder „von unverwüstlicher Schreibkraft" geschenkt, die ihn nun wieder zum kalligraphischen Pedanten mache. „Die Partituren werden mein vollendetstes Meisterstück im Schönschreiben werden! Man kann seinem Schicksale nicht entgehen; Meyerbeer bewunderte seiner Zeit nichts mehr an meinen Partituren, als die saubere Schrift: dieser Akt der Bewunderung ist mir zum Fluch geworden: — ich muß saubere Partituren schreiben, so lange ich lebe auf Erden."

Von Liszt erhielt er wieder deprimierende Nachrichten; Hülsen hatte an ihn telegraphiert: „Daß, nach einem zweimaligen vergeblichen Versuch, dies Werk (Tannhäuser) auf die königliche Bühne zu bringen, die Verwaltung keinen dritten unternehmen kann, so lange ich die Ehre habe, an der Spitze derselben zu stehen, versteht sich von selbst." Nun,

Excellenz Hülsen hatte später doch noch die Ehre, Tannhäuser auf höheren Befehl aufzuführen, obwohl er sein möglichstes gethan hat, Wagner bei jeder Gelegenheit einen Prügel in den Weg zu werfen; ging man doch damals so weit, daß dem Krollschen Theater verboten wurde, den Tannhäuser anders als unter der Benennung „Singspiel" zu geben. Man weiß nicht, soll man mehr über das gehässige oder über das dumme dieser Maßregel erstaunen.

Zu jener Zeit beschäftigte sich Wagner viel mit Schopenhauer; dieser hatte ihm aus der Seele geschrieben, und Wagner wird nicht müde, dem frommen Liszt, dessen Schutzpatron der heilige Franziskus war, die Süßigkeiten der Verneinung des Willens zum Leben zu preisen. Schopenhauer hat ihm die endliche Beruhigung gebracht; er hat in seiner Philosophie endlich das Quietiv gefunden, das ihm in wachen Nächten einzig zum Schlaf verhilft; „es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewußtlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzigste endliche Versöhnung." Aber trotz dieser „innigen Sehnsucht nach dem Tod" bricht einige Zeilen weiter wieder die Bejahung zum Leben durch; dem schönsten seiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb, muß er doch wohl vorher noch die Nibelungen vollenden. „Die Walküre hat mich zu sehr angegriffen, als daß ich mir diese Erheiterung nicht noch gönnen soll."

Inzwischen war eine Anfrage der philharmonischen Gesellschaft aus London an Wagner gelangt, ob er die Konzerte für 1855 übernehmen wolle. Er frug zunächst an, ob sie einen zweiten Dirigenten „für die Lumpereien" hätten, und ob ihm die nötigen Proben garantiert würden. „Wenn ich etwas Geld verdienen könnte — ohne Schande zu haben — wäre mirs wohl recht." Liszt riet ihm, den Antrag doch ja anzunehmen. Wagner reiste nach London, fühlte sich aber dort durchaus unbehaglich. „Hier ist ja die Lumpen-

haftigkeit, Verstocktheit und heilig gepflegte Dummheit mit ehernen Mauern gehütet und gepflegt: nur ein Lump und Jude kann hier reussiren. Laßt mich meine Nibelungen vollenden! das ist alles, was ich verlange. Vermag das meine edle Zeitgenossenschaft nicht, so hole sie mit all ihrem Ruhm und Ehren der Teufel." Liszt sucht seinen aufgeregten Gemütszustand wieder zu beruhigen und meint, daß die englische Auflage des Philistertums um nichts angenehmer sei als die deutsche. Aber Wagner läßt sich nicht mehr beruhigen, er wettert weiter über Orchester, Publikum und Presse, alles Schaffen ist ihm verleidet. Liszt läßt aber nicht nach, ihn zum aushalten zu ermahnen. „Als „Poeta sovrano" mußt Du, wie Dante von Homer sagt, „si come sire" ruhig und ungestört voranschreiten. Der übrige Quark geht Dich ja gar nicht an. — Schreib nur an Deinen Nibelungen! und begnüge Dich, als Unsterblicher fortzuleben!

Am 3. Oktober 1855 schickt Wagner seinem Freunde die fertigen beiden ersten Akte der „Walküre", es ist ihm eine innige Genugthuung, sie in seinen Händen zu wissen, weil niemand mehr mit seinen Werken sympathisiere wie gerade er; sollte ihm aber gar nichts an der Partitur gefallen, so möge er sich wenigstens an seiner sauberen Handschrift erfreuen; denn da das Werk doch aller Wahrscheinlichkeit nach niemals aufgeführt werde, so sei für ihn — Wagner — die Vorstellung auf dem Papier wohl die einzige, die er von der ganzen Arbeit erreiche; „deswegen halte ich mich völlig mit Satisfaktion bei der Kopie auf." Einen verführerischen Antrag nach New-York lehnt er ab. „In meinem Leben würde ich dann die Nibelungen nicht fertig machen. Du lieber Gott, dergleichen Summen, wie ich sie in Amerika verdienen könnte (??), sollten mir die Leute schenken, ohne etwas anderes dafür zu fordern, als das, was ich dafür thue, und was das beste ist, was ich thun

kann. Zudem bin ich vielmehr gemacht, in sechs Monaten 60000 Francs durchzubringen (sic!) als sie zu verdienen, was ich überhaupt gar nicht kann, denn es ist nicht meine Sache, „Geld zu verdienen"; aber es wäre die Sache meiner Verehrer, mir so viel Geld zu geben, als ich brauche, um guter Laune etwas rechtes zu schaffen."

Endlich wurde am 7. Januar 1856 trotz Hülsens „jamais" der „Tannhäuser" in Berlin mit großem Erfolg aufgeführt. Die Dekoration des zweiten Akts war auf Befehl des Königs getreu nach dem Restaurationsplan der Wartburg ausgeführt worden. Liszt hofft, daß seine Nachricht auf den Freund, dessen letzter Brief so „trauervoll und bitter" geklungen habe, beruhigend wirken und ihn zu neuer Schaffenslust anregen und begeistern werde. Aber Wagners finanzielle Lage war nicht dazu angethan, Hymnen anzustimmen; er fragt vielmehr bei Liszt an, ob er ihm nicht tausend Franken schenken und für die nächstfolgenden zwei Jahre einen Zuschuß von derselben Höhe legieren könne. Er habe das Leben satt bis über die Ohren; vom tiefsten inneren Gram erwache er eigentlich nur zu dem gemeinen Lebensärger, dies sei sein einziger Wechsel. Bald darauf kann ihm Liszt melden, daß die 1000 Francs an ihn abgehen werden, früher sei es ihm nicht möglich gewesen. „Es ist für mich immer ein Herzensleid, Dir eine unangenehme Mitteilung zu machen, und daher wartete ich den günstigen Moment ab, wo ich Dir anzeigen konnte, daß Dir die bewußte Summe zugeschickt wird. Ich habe Dir mehrmals von meinen schwierigen pekuniären Verhältnissen gesprochen, die sich so einfach gestellt haben, daß meine Mutter und meine drei Kinder von meinen früheren Ersparnissen anständig versorgt sind, und ich mit meinem Kapellmeister-Gehalt (1000 Thaler jährlich — und 300 Thaler als Präsent für die Hofkonzerte) auskommen muß." Liszt führt dann weiter

aus, daß ihm seine Kompositionen, die symphonischen Dichtungen keinen Groschen Honorar eintragen, ja ihm sogar eine ziemliche Summe kosten, da er die Exemplare für seine Freunde kaufen muß. Auch seine Graner Messe und die Faust-Symphonie seien ganz nutzlose Arbeiten, und in den nächsten Jahren habe er keine Aussicht, Geld zu verdienen. „Glücklicherweise kann ich es ungefähr aushalten, aber ich muß mich sehr drücken und bedacht sein, nicht in Unannehmlichkeiten zu geraten, die sehr störend auf meine ganze Stellung einwirken würden. Nimm mir also nicht übel, liebster Richard, wenn ich auf Deinen Vorschlag nicht eingehe, weil ich wahrlich jetzt keine regelmäßige Verpflichtungen übernehmen kann. Bessern sich späterhin meine Umstände, was nicht ganz unmöglich ist, so soll es mir eine Freude sein, Deine Lage zu erleichtern."

Das war in der That ein edler, selbstloser Mensch und Freund.

IV.

Im Sommer 1856 beschäftigten Wagner wieder neue Ideen, obwohl der Siegfried noch nicht in Angriff genommen war. „Ich habe zwei wunderbare Stoffe" — schreibt er an Liszt — „die ich einmal ausführen muß: Tristan und Isolde (das weißt Du!) dann aber — der Sieg — das Heiligste, die vollständige Erlösung: das kann ich Dir aber nicht mitteilen." Ob Wagner damals schon die Idee des Parsifal vorschwebte? Zunächst meinte er zwar, daß, um ungestört arbeiten zu können, er ein kleines Haus für sich allein besitzen müsse; aber nicht nur dies, auch ein Garten sei ihm absolutes Bedürfniß, und dann müsse das Grundstück möglichst entfernt von allem Geräusch, namentlich von dem „verfluchten Klaviergeräusch" sein. „Seit vier Jahren suche ich vergebens diesen Wunsch mir zu erfüllen, und nur der An-

kauf eines Terrains und der eigene Bau eines Hauses kann mir das Ersehnte verschaffen." Blöde kann man diesen Wunsch gerade nicht nennen, Wagners Anforderungen überschritten doch zuweilen das übliche Maß; er vermochte sich eben niemals in die Verhältnisse zu schicken, sondern glaubte vielmehr den anderen Menschen die Pflicht zu vindizieren, seine Wünsche einfach zu erfüllen. Das ist ein Zug, der uns durchaus an Wagner nicht gefällt. Zuweilen geberdet er sich förmlich wie ein ungezogenes Kind. So schreibt er am 20. Juli 1856: „Was soll ich armer Teufel mich denn mit solchen furchtbaren Lasten schinden und plagen, wenn mir die Gegenwart nicht einmal den Arbeitsplatz gewähren kann? Ich habe es Härtels gesagt: können sie mir nicht zu einem erhöhten, freien Wohnhaus, wie ichs brauche, verhelfen, so laß ich den Quark (nämlich die Nibelungen) liegen." Solche Forderungen kann man doch nicht anders als maßlose nennen. Unsere großen Meister, so z. B. ein Joh. Seb. Bach, ein Mozart und Beethoven haben ihr ganzes Leben hindurch mit der Not und den Kümmernissen des Daseins zu kämpfen gehabt, und sie waren doch vermöge ihres Geistes mindestens so berechtigt wie Wagner zu verlangen, daß die Nation für sie eintrete, damit sie in Bequemlichkeit und Ruhe, ohne für das tägliche Brot sorgen zu müssen, ihrem künstlerischen Schaffen leben könnten. Es ist ihnen niemals eingefallen, solche exorbitante und unberechtigte Wünsche auch nur zu äußern, sie haben sich mit Mut und Gottvertrauen in ihr Schicksal gefügt und ruhig weiter gearbeitet. Aber so war nun einmal Wagner, und in diesen Charakterzug, der von seinem ganzen Wesen unzertrennlich ist, müssen wir uns eben fügen, auch wenn uns sein Darlehensbedürfnis und seine sich stets steigernden Ansprüche oft etwas toll, ja zuweilen widerwärtig vorkommen. In demselben Briefe, in welchem er verlangt,

daß Härtels ihm Haus und Hof nebst Garten gewähren, trägt er Liszt einen „göttlichen Einfall", d. h. einen solchen nach seiner Manier vor; er schreibt ihm nämlich ganz lakonisch: „Du, Franz! Du mußt mir einen Erardschen Flügel verschaffen!! — Schreib an die Witwe — Du besuchtest mich alle Jahre drei Mal (Wagner stellt also seinem Freunde die Zumutung, die Witwe Erard anzulügen) und da müßtest Du durchaus einen besseren Flügel als den alten hinkenden haben. Mache ihr hunderttausend Flausen weiß, binde ihr auf, es sei für sie ein Ehrenpunkt, daß in meinem Hause ein Erard stünde. Kurz, — denke nicht nach, sondern verfahre unverschämt genial! Ich muß einen Erard haben. Will man mir ihn nicht schenken, so sollen sie mir ihn pumpen — auf ellenlange Termine!"

Liszts Antwort klingt etwas ironisch. Er findet Wagners Idee, als Hauseigentümer in Zürich zu fungieren, ganz eigenthümlich, und er gratulirt ihm bestens zu allen den Bauvergnügungen, die seiner warten. „Dawison erzählte mir neulich, daß ihm sein Gastspiel in Berlin den Ankauf eines Landhauses bei Dresden bezahlt habe. Im Verhältnis solltest Du mindestens ganz Zürich, nebst den sieben Churfürsten und dem See, mit Deinen Partituren acquirieren können." Doch verschaffte ihm der edle Freund den Erard und weitere tausend Francs, damit Wagner seine geplante Reise nach Paris machen konnte, wo er wegen Aufführung seiner Werke Unterhandlungen anknüpfen wollte; ein Versuch, welcher mißlang.

Am 18. Mai 1858 schickte ihm Liszt „einen Wunderkerl" zu, den damals 17jährigen Tausig. Wagner ist ganz entzückt von ihm. „Das ist ein schrecklicher Junge; bald staune ich über seinen eminent entwickelten Verstand, bald über seine rasende Art. Der muß etwas außerordentliches werden, wenn er überhaupt was wird. Mit seinem fürchter-

lich ſtarken Cigarrenrauchen und Theetrinken, bei gänzlichem Mangel aller Ausſicht auf Bart, erſchreckt er mich wie die jungen Enten die Henne, die ſie aus Verſehen ausgebrütet, wenn ſie ins Waſſer gehen. Wohin der es noch bringen ſoll, begreife ich nicht; Schnaps und Rum bekommt er bei mir aber nicht. Ich hätte ihn unbedingt ganz zu mir ins Haus genommen, wenn wir uns nicht gegenſeitig mit dem Klavierſpiel geniert hätten; ſo brachte ich ihn denn in nächſter Nachbarſchaft in einer Spelunke unter, wo er eben nur ſchlafen und arbeiten ſoll, um die anderen Tagesgeſchäfte bei mir abzuthun. Meiner — trotz Strohwitwerſchaft — ganz erträglich ſoutenierten Tafel thut er aber wenig Ehre an; er ſetzt ſich faſt jedes Mal mit der Erklärung, gar keinen Appetit zu haben, zu Tiſch, was mir um ſo weniger Freude macht, als ich weiß, daß dies vom vielen zuvor genoſſenen Käſe und Zuckergebäck kommt. In dieſer Art martert er mich eigentlich beſtändig, ißt mir einzig meine Zwiebacke weg, mit denen ſelbſt mich meine Frau ſehr kurz hält. Spaziergänge ſind ihm ein Gräuel: democh behauptet er gern mitzugehen, wenn ich ihn zu Haus laſſen will; nach der erſten halben Stunde ſtreitet er dann, bereits vier Stunden gegangen zu ſein. So iſt denn plötzlich meine kinderloſe Ehe mit einer reichen Kataſtrophe geſegnet worden, und ich genieße in rapiden Zügen die Quinteſſenz der Vaterſorgen und Nöten. Und das hat mir jetzt oft recht wohlgethan; es war eine ſuperbe Diverſion, für die ich Dir ſehr danke! Du kannteſt mein Bedürfnis. Natürlich macht mir der Junge auch außerdem noch große Freude, wenn er ſich wie ein Bube benimmt, redet er doch meiſtens wie ein Alter, und zwar von ſcharfem Kaliber. Ich kann mit ihm alles und jedes Thema vornehmen, er wird mir beſtimmt mit Helligkeit und großer Rezeptivität zu folgen wiſſen. Dabei iſt es denn eben ſo rührend und ergreifend, wenn dieſer

Junge mir dann ein so tiefes, zartes Gefühl, und eine so weit hin empfindende Sympathie zeigt, daß er mir unwiderstehlich nahe kommt. Musikalisch ist er jedenfalls enorm befähigt, und sein rasendes Klavierspiel macht mich schaudern."

Bald darauf hat Wagner das Bedürfnis, sich nach Venedig zurückzuziehen; hier kann er sich „ganz ungeschoren erhalten", denn jeder Ausgang zerstreue auf bedeutsame Weise und befriedige das Bedürfnis nach Menschen und Dingen. Das Wagengeräusch in großen Städten sei ihm unerträglich geworden, und da Venedig die notorisch stillste Stadt der Welt, so sei dieser Umstand für ihn entscheidend. Nun ging es also nach Venedig, obwohl er von der österreichischen Regierung als politischer Flüchtling manche Plackereien zu erdulden hatte. Aber auch in Venedig wurde seine Stimmung keine friedliche und ruhigere. Die Amnestierung ist nicht für ihn das wichtigste mehr, da er sich nun allgemach an das Exil gewöhnt habe, sondern die Garantie einer sorgenfreien, für den Rest seines Lebens ihm einen behaglichen Zustand gewährende Existenz. Eine Anstellung oder was dem irgend wie gleich käme, werde er niemals annehmen. „Was ich dagegen beanspruche, ist die Fixierung einer ehrenvollen und reichlichen Pension, lediglich und einzig zu dem Zweck, ungestört und gänzlich unabhängig von äußeren Erfolgen, meine Kunstwerke schaffen zu können." Wenn aber diese Pension vollkommen ihrem Zwecke und seinen „ordinären Bedürfnissen" entsprechen soll, so müßte dieselbe sich jährlich auf zwei bis dreitausend Thaler belaufen. „Ich erröte nicht, eine solche Summe zu nennen, weil ich einerseits die Erfahrung dessen, daß gerade ich, wie ich nun eben bin, mit nicht weniger bequem auskomme, andererseits aber sehr wohl erlebt habe, daß man Künstlern, wie Mendelssohn, (trotzdem dieser an und für sich vermögend war)

keine geringeren Ehrengehalte — und zwar von einer einzigen Seite her — ausſetzte.“ Liszt ſollte hier wieder einmal den Helfer in der Not machen, oder wie Wagner ſich euphemiſtiſch ausdrückt, die Initiative ergreifen. Zu jener Zeit hatte Liszt aber ſelber ſo viel Kummer und ſonſtige Unannehmlichkeiten durchzumachen, daß ihm endlich auch ſeinem Freunde gegenüber der Geduldsfaden riß, denn Wagner ſpielt in ſeinem Schreiben vom 7. Januar 1859 auf den gereizten Ton an, welchen Liszt gegen ihn angeſchlagen. Aber wer möchte Wagner böſe ſein, wenn er folgende Stelle dieſes Briefes lieſt: „Meinen Brief vom 2. Januar beantworte mir nicht, und nie! Betrachte ihn als nicht geſchrieben und nicht empfangen. — Ich weiß jetzt, daß Du nicht fähig biſt, mit gutem Wiſſen und Wollen Dich ſoweit in meine Lage zu verſetzen, um dieſem Briefe gerecht werden zu können. Ich bitte Dich — beachte ihn auf keine Weiſe! Ich verzeihe Dir dann auch den mir gemachten Vorwurf, Du wunderlicher, lieber, lieber Freund!“ Und am 22. Februar ſchreibt er: „Habe ich Deine kurze Nachſchrift recht verſtanden, ſo bitte ich Dich, ſchicke um des Himmels Willen mir jetzt kein Geld. Ich könnte das nicht ertragen. Schicke mir Deine Ideale, und — wenn er ſo weit iſt — endlich Deinen Dante! Die erwarte ich ſehnlich.“

Venedig blieb aber nur einige Monate lang die ruhigſte der Städte, wo er allein ungeſtört arbeiten könne. Am 25. März 1859 teilt er in einem Briefe aus Mailand Liszt mit, daß er nach Luzern überſiedeln wolle. „Du weißt, wie ſehr ich den Vierwaldſtätter See liebe: Rigi, Pilatus u. ſ. w. ſind mir und meinem Blute jetzt heilende Notwendigkeiten geworden.“ Liszt begrüßt ihn herzlich am Walſtätter See, und hofft, daß der dritte Akt des „Triſtan“ hier vollendet werde. Aber die eigentliche Stimmung, die innere Ruhe und Sammlung wollten Wagner auch in Luzern nicht kommen.

Besonders schmerzlich berührt es ihn, daß alle Versuche, ihm die Amnestie zu erwirken, an dem Widerspruch Sachsens scheiterten. „Ach, wie bin ich voll Enthusiasmus für den deutschen Bund germanischer Nation! Daß mir um Gottes willen der Frevler L. Napoleon nichts an meinem lieben deutschen Bunde betaste: ich wäre zu tief betrübt, wenn da irgend etwas anders würde." Die Schweiz ist ihm auch gänzlich entleidet, er will nach Paris, sogar nach Amerika gehen. Alles ist ihm entleidet. „Du solltest mich jetzt nur manchmal so dasitzen sehen, wenn ich so denke, „es muß doch gehen" — und dann ans Klavier gerate, und einigen miserablen Dreck zusammengreife, um dann blödsinniges aufzugeben. Wie mir da zu Mute ist! — Welch innige Überzeugung von meiner eigentlichen musikalischen Lumpenhaftigkeit. Ich meine jetzt wirklich, am „Tannhäuser" und „Lohengrin" habe mir Reißiger geholfen." Liszt tröstet ihn wieder und sucht seinen aufgeregten Gemütszustand zu beruhigen. Am 9. August sendet er ihm telegraphisch seine herzlichsten Glückwünsche zum vollendeten „Tristan".

Inzwischen hatte Wagners fürstlicher Gönner, der Großherzog von Baden, es bewirkt, daß er von Paris aus, wo er sich im Jahre 1860 aufhielt — mit Luzern war es auch wieder aus — einen kurzen Ausflug nach Baden und an den Rhein machen durfte. Wir treffen Wagner noch im nächsten Jahre in der französischen Metropole, doch enthalten die Briefe aus dieser Zeit keine wichtigen oder interessanten Momente mehr. Auch über den Mißerfolg der Tannhäuser-Aufführung in Paris im Jahre 1861 erfahren wir kein Wort. Zu jener Zeit war es übrigens den Bemühungen fürstlicher Gönner, vor allem jenen der Großherzoge von Baden und Weimar gelungen, den sächsischen Hof zu einer Amnestierung Wagners zu bestimmen; er durfte nach Deutschland zurückkehren, sah sich aber in seinem Vaterlande verlassen und ohne Hilfe.

Die Versuche, ihn in Karlsruhe und Weimar als Kapellmeister zu fesseln, scheiterten u. a. schon an dem Widerspruch der dortigen Intendanten Devrient und Dingelstedt. So zog denn Wagner in Europa umher und veranstaltete Konzerte, deren Programme aus Bruchstücken seiner „Nibelungen" und des „Tristan" bestanden; aber die Konzerte kosteten Wagner häufig größere Summen, als sie ihm eintrugen, in Rußland allein erntete er endlich auch Geld. Man sollte es kaum für möglich halten, daß unter solch traurigen Verhältnissen sein lebensfrisches Werk „Die Meistersinger von Nürnberg" entstehen konnte.

Doch wir haben hier nicht den Lebensgang Wagners weiter zu verfolgen, derselbe ist ja allen Freunden und Verehrern des Meisters bekannt. Wir hoffen aber, daß die Briefe, welche den Zeitraum 1861—1883 umspannen, einstens auch veröffentlicht werden. Die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel hat sich ein großes Verdienst mit der Herausgabe des Briefwechsels der beiden Freunde erworben, welche sowohl durch ihre Werke wie durch ihre Schriften der neueren Periode unseres Musiklebens ihren geistigen Stempel aufgedrückt haben. Die Briefe lassen einen tiefen und für den künftigen Biographen höchst wichtigen Blick in den Charakter und das künstlerische Wesen dieser beiden Männer werfen, welche eine innige Freundschaft, eine gegenseitige hohe Achtung, die wärmsten und aufrichtigsten Sympathien verband. Mag ein Hanslick darüber spötteln, aber in mehr als einer Hinsicht darf man diesen Briefwechsel jenem von Goethe und Schiller an die Seite stellen, wenn auch letztere beiden Naturen ganz anders geartet waren, ihr geistiger Ideenaustausch ein total verschiedener war. Liszt und Wagner durften gegenseitig mit vollem Recht die schönen Worte zu den ihrigen machen, welche Schiller am 2. Juli 1796 an Goethe schrieb:

„Das schöne Verhältnis, das unter uns ist, macht es mir zu einer gewissen Religion, Ihre Sache zu der meinigen zu machen; alles, was in mir Realität ist, zu dem reinsten Spiegel des Geistes auszubilden, der in dieser Hülle lebt, und so, in einem höheren Sinn des Wortes, den Namen Ihres Freundes zu verdienen. Wie lebhaft habe ich erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht ist, daß es auf selbstsüchtige Gemüter auch nur als eine Macht wirken kann, daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gibt als die Liebe."

Robert Schumann.

Am 23. April 1833 schrieb Schumann an seine Mutter: „Der Frühling sieht so blau herunter und es ist, als wüßte er kaum, daß die schlafende Blüte einmal eine Frucht werden sollte. Vielleicht ist auch mein Briefschreiben ein schlummerndes Talent, das die Zeit ausbilden wird — und Dein Kopfschütteln bei diesen Worten stärkt mich gerade zum Besserwerden."

Heute, wo die Briefe Schumanns in zwei Bänden zu einem Ganzen vereint uns vorliegen und seine gesammelten Schriften in aller Händen sind, dürfte wohl jeder Zweifel an der außergewöhnlichen Begabung auch des Schriftstellers Schumann verstummen. Die bislang nur bekannten Briefe, welche in Wasilewskis Biographie und in Jansens Davidsbündlern veröffentlicht wurden, vermochten ihres mehr geschäftlichen Inhalts wegen kein klares Bild von dem herrlichen Menschen und Künstler zu geben, dessen edle Züge uns aus den von Klara Schumann und Gustav Jansen herausgegebenen Briefen in ihrer ganzen Reinheit entgegenleuchten. Diese Briefe bilden eine wesentliche und wichtige Ergänzung seiner Biographie, welcher sie ganz neues Material zuführen.

Wenn schon von den Jugendbriefen Schumanns geurteilt wurde, daß wir bisher kein Werk besessen hätten, in welchem die künstlerische und menschliche Entwickelung eines

genialen Musikers sich so lebendig vor uns in seinen eigenen Worten vollzieht, so lassen uns die Briefe des zweiten Bandes [1] nicht weniger tiefe Blicke in das Geheimnis dieser schönen Künstlerseele werfen. Mendelssohns Briefe mögen vielleicht unterhaltender, flüssiger in der Form sein, aber an die männliche Kraft, an den tiefen Ernst, an die rührende, ja kindliche Treuherzigkeit jener von Schumann reichen sie nicht hinan.

Mendelssohn war eine früh fertige, harmonisch in sich abgeschlossene Natur, die keine große Entwickelungsstadien zu durchlaufen hatte; Konflikte des Geistes und Gemüts waren ihm fremd, den Wermutbecher des Lebens hat er eigentlich niemals gekostet. Mendelssohn bleibt sich stets gleich. Wer seine Briefe aus dem Jahre 1846 mit jenen seiner Jugendperiode vergleicht, wird kaum einen Unterschied wahrnehmen; sie sind alle in demselben unterhaltenden, verbindlichen, die Oberfläche der Dinge nur streifenden, graziös-einschmeichelnden Tone geschrieben, der uns wohl eine Zeit lang unterhält, auch sympathisch berührt, aber auf die Dauer unseren Geist nicht befriedigt. Mendelssohn gehörte mehr zu jenen Naturen, über welchen ein Hauch weiblicher Grazie und Anmut schwebt; Kraft wie Energie des Denkens und Empfindens gingen ihm ab. Mendelssohn war ein frühreifes Talent; kaum 18 Jahre alt, stand er als fertiger Künstler und Mensch da. Die Glücksgöttin spann ihm nur goldene Lebensfäden, den Kampf um das Dasein hat er niemals zu kämpfen gehabt, gewaltige geistige Gährungen blieben seinem normal und rasch verlaufenden Entwickelungsgange fern; sie hätten auch eine Natur nicht zu erschüttern vermocht, welche, um es einmal gerade heraus zu sagen, der eigentlichen Kraft und Tiefe entbehrte.

---

[1] Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von Gustav Jansen. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Robert Schumann ist im Kampf und in der Not des Lebens zum ernsten Manne und Künstler herangereift. Schumann war eine tiefinnerliche, beschauliche Natur; er mochte niemals äußerlich etwas scheinen, was nicht mit seinem innersten Wesen harmonierte, er gab sich mit der ganzen Wahrhaftigkeit, mit dem vollen sittlichen Ernst, welcher seinen Charakter auszeichnete, allem hin, was mit ihm in Berührung kam.

Auch die neue Folge enthält Briefe aus jener frühen Periode Schumanns, in welcher sein Geist noch am liebsten sich mit Jean Paul beschäftigte. Eine gewisse weichlich zerflossene Sentimentalität, ein hyperromantisches Empfinden gibt den Briefen aus dieser Zeit ein eigentümliches Gepräge; aber auch durch sie leuchtet der goldene Glanz eines tiefen Gemüts hindurch, das Schumann sich stets rein und stark zu erhalten gewußt hat. Schumann ist von der Überzeugung durchdrungen, daß, wenn die ganze Welt Jean Paul läse, sie bestimmt besser, aber unglücklicher würde. „Er hat mich oft dem Wahnsinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über allen Thränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt.“ Eine Welt ohne Menschen erscheint ihm wie eine Natur ohne Blumen, und doch ist ihm die Welt *mit* Menschen wieder ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Platz mit Cypressen und Thränenweiden. Dem damals Achtzehnjährigen bereitete ein Heft Lieder des braunschweigischen Kapellmeisters Gottlob Wedebein mit Jean Paulschem Text glückliche Stunden. Des Dichters dunkle Geistertöne werden ihm jetzt erst licht und klar, und der ganze Himmel der Töne, „dieser Freudenthränen der Seele“, sank wie verklärt über alle seine Gefühle. Der Abschied von Leipzig im Frühjahr 1829 wurde ihm sehr schwer, eine „schöne, heitere, fromme weibliche Seele“ hatte die seinige gefesselt, aber die

Pflicht stand ihm höher, und mit unterdrückten Thränen schaut er hoffend und mutig in sein Heidelberger Blütenleben.

Diese bilderreiche Jean-Paulisirende Empfindsamkeit seines Stils erfährt eine auffallende Wandlung von dem Augenblick an, da seine Berufswahl entschieden war; sie weicht einer selbständigen Sprache, welche den früheren Schwärmgeist und Mondscheinphantast nicht wieder erkennen läßt. Sie ist klar, konzis, in gedrängter Fülle folgen sich die Gedanken, welchen er stets einen prägnanten Ausdruck zu geben weiß; ja eine gewisse Derbheit spiegelt sich in manchen Briefen wieder. Es ist ihm unerklärlich, daß der „kritischen Honigpinselei" nicht schon längst Einhalt gethan worden ist. „Darum schlagen Sie — schreibt er am 18. August 1834 an Dr. Töpken — mir recht zu in das Volk, wenn dieses auch wie eine Heerde ist, die einmal aufsieht, wenn es blitzt, und dann ruhig weiter grast. Die Heerde richtet sich wenigstens einen Augenblick himmelan."

Aus seinen Briefen gewinnen wir auch zum ersten Male einen intimeren Einblick in sein Verhältnis zu Klara Wieck, die der hellglänzende Stern seines Lebens werden sollte, und welche er erst nach langen schweren Kämpfen um ihren Besitz heimführen durfte.

In den Jugendbriefen begegnen wir S. 243 zum ersten Male einer Ernestine von Fricken, „ein herrlich reines, kindliches Gemüt, zart und sinnig"; mit ihr verlobte sich Schumann im September 1834. Aus bisher noch unaufgeklärten Gründen löste er im Laufe des Sommers 1835 das Verhältnis auf. Sie hat Schumann nie vergessen und ist jung gestorben. Ihr ist das Liederheft op. 31 gewidmet. Noch im selben Jahre, in welchem die Auflösung dieses Verlöbnisses erfolgte, entfaltet seine aufkeimende Liebe zu Klara Wieck ihre ersten Blüten. „Klara wird täglich, ja stündlich, innerlich wie äußerlich reizender", schreibt er an Gustav

Nauenburg in Halle, und seinen Freund Dr. Kahlert bittet er sehnlichst, ihn von allem, was Klara angeht, von ihrer Gemütsstimmung und ihrem Leben rasch in Kenntnis zu setzen. Am 13. Februar 1836 schrieb er an Klara: „Wir sind vom Schicksal schon für einander bestimmt: schon lange (?) wußte ich das, aber mein Hoffen war nicht so kühn, Dir es früher zu sagen und von Dir verstanden zu werden." Beiden sollten aber schwere Prüfungen nicht erspart bleiben. Hartnäckig widerstrebt der Vater Klaras dem geschlossenen Herzensbund, ja er scheute sich sogar nicht, eine Schmähschrift gegen Schumann zu schreiben, und so sahen sich die Liebenden schließlich genötigt, die Hilfe des Gerichts in Anspruch zu nehmen. „An eine Versöhnung zwischen uns ist nie zu denken, wenigstens von meiner Seite nicht", schreibt Schumann am 21. März 1840 an Keferstein. Nachdem das Gericht gegen Wieck entschieden hatte, wurde die Trauung am 12. September 1840 in Schönefeld, einem Dorfe bei Leipzig vollzogen. Die einzigen Trauzeugen waren Dr. Reuter und F. A. Becker. Erst im Jahre 1843 fand eine Versöhnung mit dem alten Wieck statt.

Die Auszüge aus den Briefen an Klara vom 22. Dezember 1837 bis 31. Mai 1840 gewähren uns einen rührenden Einblick in sein herrliches Gemüt. Jene warme Frühlingsstimmung, jener berauschende Duft des wunderschönen Monats Mai, da alle Knospen sprangen, umfängt uns in denselben, und auch wir verstehen erst jetzt jene Weisen der Dichterliebe, die so beweglich in unser Herz hinübertönen. Während seines Verlöbnisses mit Klara dachte Schumann auch daran, den Doktorhut sich zu erwerben. „Klaras bedeutende Stellung als Künstlerin — schreibt er an Keferstein — hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie sie schlicht ist, wie sie in mir nur den Musiker und Menschen liebt, so glaube

ich doch auch, würde sie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im staatsbürgerlichen Sinn thäte." Er fragte an, ob es in Jena schwer falle, Doktor zu werden. Die Würde wünscht er unter zwei Bedingungen zu erlangen, entweder durch eine noch zu leistende Arbeit, oder daß ihm das Diplom mit Hindeutung auf seine früheren Leistungen als Komponist und Schriftsteller ausgestellt werde. Das erstere wäre ihm das beschwerlichere; er beklagt seine mangelhafte Kenntnis der lateinischen Sprache, zu einer tüchtigen deutschen Abhandlung fühle er dagegen schon mehr Kraft. Am 29. Februar 1840 war er im Besitz der neuen Würde. Das erste war natürlich, daß ein Exemplar des Diploms nach dem Norden geschickt wurde, „zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch ist und springen wird vor Lust, eine Doktorbraut zu sein."

Ueber Schumanns Stellung zu dem Kunstschaffen Richard Wagners erhalten wir ebenfalls aus den Briefen interessante Aufschlüsse. Schumann hatte die Partitur zu Tannhäuser mit der handschriftlichen Widmung: „An Robert Schumann, zum Andenken von Richard Wagner" zum Geschenk erhalten. Die Partitur, welche im Besitz Reinthalers in Bremen ist, trägt die Jahreszahl 1845 und ist ein Überdruck von Wagners Handschrift. „Gewiß ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Maßen — schreibt Schumann an Mendelssohn am 22. Oktober 1845 — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möchte er nun gern (?) zu spät! Die Musik ist um kein Haar breit besser, als Rienzi, eher matter,

forzierter!" Doch schon einige Wochen später nimmt Schumann manches zurück, was er nach der ersten Durchsicht der Partitur über die Oper geschrieben. „Tannhäuser von Wagner wünscht ich, daß Sie sähen," schreibt er am 7. Januar 1846 an Heinrich Dorn. „Er enthält tiefes, originelles, überhaupt hundertmal besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das technische, die Instrumentierung, finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher." Diese offenen Äußerungen sind wieder ein neuer Beweis von dem objektiven künstlerischen Urteil und von der großen Gewissenhaftigkeit Schumann's. Mit männlichem Freimut gesteht er seinen Irrtum ein, und gibt der Wahrheit die Ehre.

Was sein Verhältnis zu Mendelssohn betrifft, so ist es höchst auffallend, daß wir in den Briefen des letzteren kaum einmal flüchtig dem Namen Schumann begegnen, während dieser stets mit größter Liebe und Achtung, ja mit Begeisterung von Mendelssohn spricht. Wir stoßen schon in den Jugendbriefen auf einen Passus, welcher stark durchblicken läßt, daß die öffentliche Meinung, das heißt diejenige öffentliche Meinung, welche sich nicht im Leipziger Gewandhause über musikalische Dinge und Verhältnisse zu bilden pflegte, Mendelssohns inneres Verhältnis zu Schumann nicht ohne Mißtrauen betrachtete. Schumanns edle Natur sträubte sich jedoch stark dagegen, Mendelssohn nicht als Freund ansehen zu können. Am 13. April 1838 schreibt er an Klara: „Er — nämlich Mendelssohn — bleibt doch der eminenteste Mensch, der mir bisher vorgekommen. Man sagt mir, er meine es nicht aufrichtig mit mir. Es würde mich das schmerzen, da ich mir einer edlen Gesinnung gegen ihn bewußt bin und sie bewährt habe. Sage mir es aber ge-

legentlich, was Du weißt; man wird dann wenigstens vorsichtig, und verschwenden will ich nichts, wo mir etwa übel nachgeredet wird. Wie ich mich als Musiker zu ihm verhalte, weiß ich aufs Haar und könnte noch Jahre bei ihm lernen." Man weise uns einen Brief von Mendelssohn vor, welcher in denselben warmen Ausdrücken über Schumann gehalten ist, und wir wollen dann auch an seine freundschaftliche Gesinnung gegen Schumann glauben. Aber alle seine Anhänger und Lobredner umgehen dieses Verhältnis, und einer der Vertrauten Mendelssohns, Lampadius, hat in seiner kürzlich erschienenen, nebenbei gesagt für den Historiker völlig wertlosen Biographie des vergötterten Freundes, sich über Schumann vollständig ausgeschwiegen und nur so nebenbei seiner gedacht. Auch in dem von Wasielewski in seiner Schumann-Biographie S. 373 mitgeteilten Briefe an Brendel vom 18. September 1849 kann nur Mendelssohn gemeint sein, wenn Schumann schreibt: „Über . . . sind Sie im Irrtum. Er ist ein ehrlicher Künstler, ich habe die Beweise, und zwar in Menge, in Händen. Er hat sich meinen Bestrebungen immer höchst teilnehmend gezeigt. Und er wäre nicht der, der er ist, wenn er anders wäre. Denn ein Künstler, der seinen Zeitgenossen, den besseren, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlorenen zu zählen — und von diesen nehmen Sie . . . nur aus." Dieser Brief ist freilich zwei Jahre nach Mendelssohns Tod geschrieben, aber der Tenor ist derselbe, wie in jenem vom 13. April 1838. Aus welchem Grunde hat Wasielewski den Namen nur durch Sternchen angedeutet? Warum dieses Versteckspiel? Wenn man nicht mit aller Offenheit hervorzutreten wagt, so schweige man doch lieber ganz still. Es gibt, wie Alfred Schöne in der Vierteljahrsschrift für Musik erst kürzlich mit vollem Recht ausführte, leider Herausgeber von Briefsammlungen, die weder die Rechte noch die Pflichten

ihrer Aufgabe hinreichend erwogen haben, welche in das Gebiet historisch-philologischer Thätigkeit gehört und als solche ihre Gesetze und ihre Technik hat, die nicht ohne Schaden unberücksichtigt bleiben können.

Um jedoch auf Schumanns Verhältnis zu Mendelssohn zurückzukommen, so geht das eine mit Evidenz aus der uns vorliegenden neuen Folge Schumannscher Briefe hervor, daß letzterer ohne Neid und Eifersucht seines Freundes stets mit rückhaltlosester Liebe und Bewunderung gedachte. Er blickt zu ihm hinan „wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott ist er und Du solltest ihn kennen", schreibt er seiner Schwägerin. Er weiß keinen unter den Künstlern, der ihm zu vergleichen wäre. Und wie schön sind die Worte, welche er an Mendelssohn am 22. Oktober 1845 schreibt: „Wenn ich mir bei Bach immer nur ihn selber an der Orgel spielend vorstelle, so denke ich bei Ihnen mehr an eine tastende Cäcilia, und wie schön, daß das gerade der Name Ihrer Frau ist". Und weiter: „es ist doch wahr, lieber Mendelssohn, so reine Harmonien, so immer reiner und verklärter schreibt niemand weiter." Charakteristisch ist folgende Äußerung in einem Briefe an Mendelssohn vom 18. November 1845: „Nun seien Sie mir herzlich gegrüßt — bald schreibe ich Ihnen wieder — *überhaupt können wir es einander nicht von Zeit zu Zeit auch ohne hinreichenden Grund?*" Man kann sich bei Durchlesung der Briefe Schumanns des Eindrucks nicht erwehren, daß Mendelssohn die freundschaftlichen, herzlichen Gesinnungen Schumann's nur mit kühler Zurückhaltung erwiderte. Wenn uns auch Schubring in seinen „Erinnerungen an Mendelssohn-Bartholdy" (Jahrgang 1866 des „Daheim" Nr. 376) versichert, daß Mendelssohn sich ihm gegenüber einmal mit hoher Wertschätzung über Schumanns musikalische Bedeutung ausgesprochen habe, und nicht allein um des Klavier-

spiels der Frau Klara Schumann willen in freundschaftlichen Beziehungen zu dem Ehepaare stand, so wollen wir dies recht gerne glauben. Aber in all den über Mendelssohn erschienenen Schriften und Biographien, die Familie Hensel und die beiden Bände Briefe mit eingerechnet, finden wir jene schöne, aufrichtige Gesinnung nicht ausgesprochen, die Schumanns Verhältnis zu Mendelssohn in so warmen Farben ausdrückt.

Mancherlei Pläne beschäftigten Schumann in den letzten Jahren seines Lebens. Seine Produktionslust ließ ihn zu allerlei Projekten, zu den heterogensten Stoffen greifen, um sie dann wieder beiseite zu legen. Etwas unruhiges, krankhaftes zeichnet die Briefe der letzten Jahre aus. Mit Richard Pohl stand er in regstem brieflichen Verkehr. Pohl sandte Schumann zunächst einen Operntext: Die Braut von Messina. Derselbe regte ihn wenigstens zu einer Ouverture an. Dann will er ein Oratorium Luther komponieren, zu welchem Pohl ihm den Plan eingesandt hatte. Schumann stand jedoch von der Idee wieder ab, da der Dichter das Oratorium als Reformations-Trilogie angelegt hatte, die sich auf drei Aufführungs-Abende verteilte. Nachdem der Plan sich zerschlagen, trägt er Pohl seine Absicht vor, des „Sängers Fluch" von Uhland zu komponieren; es fehle ihm nur ein Poet, der einige Stellen in die musikalische Form gösse. Pohl führte den Plan durch; die Komposition selbst gehört bekanntlich nicht zu den besten Schumanns. Auch „Hermann und Dorothea" beabsichtigte er als Konzert-Oratorium zu schreiben, ja sogar an den Nibelungen-Text wollte er sich wagen.

Durch die krankhaft gesteigerte Produktion hatte sein körperlicher und geistiger Zustand einen besorgniserregenden Charakter angenommen, und es vollzieht sich nunmehr eine ganz merkwürdige Wandlung in Schumanns Wesen, die sich

am markantesten in seinen Briefen ausdrückt. Wir begegnen hier wieder jener Jean Paulschen Färbung, jenem Reden in Hyperbeln, welches die ersten Briefe auszeichnete. Zum ersten Male taucht diese überschwängliche Sprache mit dem Erscheinen des jungen Brahms auf. „Nun — wo ist Johannes?“ schreibt er an Joachim den 6. Januar 1854. „Ist er bei Ihnen? Dann grüßen Sie ihn. Fliegt er hoch — oder nur unter Blumen? Läßt er noch keine Pauken und Trommeten erschallen?“ In einem früher am 8. Oktober 1853 an Joachim gerichteten Brief spricht er von Brahms als dem jungen Adler, der plötzlich und unvermuthet aus den Alpen dahergeflogen kam. „Der junge Aar scheint sich im Plattland zu behagen; er hat einen älteren Wärter gefunden, der, mit solch jungem Aufflug umzugehen gewohnt, die wilden Flügelschläge zu sänftigen versteht und die Schwingkräfte nicht hindert.“ Schumann vergleicht Brahms dann wieder mit einem prächtigen Strome, der wie der Niagara am schönsten sich zeigt, „wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.“ Schumanns letzter Brief schließt mit freundlichen Worten über Brahms. „Die Cigarren mundeten mir sehr. Es scheint ein Brahmsscher Griff zu sein, und, wie er pflegt, ein sehr schwerer, aber wohlschmeckender! Jetzt seh' ich ein Lächeln über ihn schweben.“

Wer Schumanns Charakter, den wahren, treuen und edlen Menschen, den seiner Kunst als echter Hoheprieſter waltenden Künstler ganz und voll kennen lernen will, der lese die Briefe, die wir mit zum schönsten geistigen Schatz unseres Volkes zählen dürfen. Vielleicht dürfen wir nunmehr auch hoffen, daß die Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel, einen mit dem nötigen musikalischen Wissen ausgerüsteten Historiker mit der Abfassung einer gründlichen, kritischen, nicht

im schöngeistigen Stil gehaltenen Biographie des Meisters betrauen wird.

Auf Schumann lassen sich mit noch größerem Recht jene Worte anwenden, die er selbst über Schubert schrieb. Er hatte Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. Auch Schumann hat genug gethan, und gepriesen sei, wer, wie er, gestrebt und geschaffen hat.

Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy.

Zu jenen hervorragenden Künstlern, welche durch innigste Freundschaft, durch gemeinsame Ideale und Bestrebungen verbunden, lange Jahre hindurch in derselben Stadt ihre segensreiche und fruchtbringende Wirksamkeit ausübten und bestimmend auf das Kunstleben ihrer Zeit eingewirkt haben, gehörte auch Ferdinand David, der vertraute Freund Mendelssohns. Vier Jahrzehnte stand er an der Spitze eines der bedeutendsten Kunstinstitute Deutschlands, der Leipziger Gewandhauskonzerte, deren hoher Ruf, welcher sie an die Spitze aller symphonischen Reproduktion in Deutschland stellte, wesentlich ihm und Mendelssohn zu verdanken ist. So groß sein Ruhm als vortrefflicher, in der soliden deutschen Schule eines Spohr gebildeter Geiger, so weltbekannt war Davids Name als ausgezeichneter Lehrer, zu dessen Füßen ein Joachim und Wilhelmi saßen. Das Andenken dieses Mannes zu ehren und sein Bild unserem gar zu rasch vergessenden Geschlecht in die Erinnerung zurückzurufen, sind jene Blätter bestimmt,[1]

[1] Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy. Aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt von Julius Eckardt. Leipzig, Verlag von Duncker Humblot.

welche, von dankbarer Pietät, von aufrichtiger Liebe und warmer Verehrung beseelt, uns den Menschen wie den Künstler in der geheimen Werkstätte seines Denkens und Empfindens belauschen lassen. Hervorragend begabte und gefeierte Menschen wollen wir nicht nur in ihren Werken studieren, wir wollen auch den Pulsschlag ihres geistigen Lebens, das rein Menschliche in ihrem ganzen Denken und Thun erfahren. Und hier sind es hauptsächlich die Briefe, welche uns die ganze Persönlichkeit näher rücken, bestimmte Rückschlüsse auf den Menschen im Künstler gestatten.

Sind auch die Briefe Davids, welche Eckardt hier erstmalig zum Abdruck bringt, an Zahl gering, und haben dieselben nach keiner Seite hin die Bedeutung jener seiner Freunde Mendelssohn und Schumann, so blickt uns doch aus ihnen der hohe sittliche Ernst des von seiner Kunst ganz erfüllten Mannes entgegen, dem alles Paradieren mit dem eigenen Können, jeder äußere Schein, jedes Haschen nach Popularität in tiefster Seele verhaßt waren. Der innigen Freundschaft, welche ihn mit Mendelssohn verband, hat unsre Litteratur einen Schatz von Briefen zu verdanken, deren Inhalt gerade für die wichtigste Periode der künstlerischen Thätigkeit beider Männer, besonders aber jener Mendelssohns, von hoher Bedeutung ist. Von besonderem Interesse sind die Briefe des letzteren aus den Jahren seiner Berliner Thätigkeit. Wir wissen aus den früheren Publikationen seines Bruders Paul, wie trotz des königlichen Vertrauens, der Verwirklichung seiner Pläne überall Hindernisse in den Weg gestellt wurden, und all die kleinlichen Intriguen und Machinationen seine ohnehin große Reizbarkeit noch erhöhten. Seiner Mißstimmung gibt er in den Briefen an David unverhohlenen Ausdruck; ohne jedwede diplomatische Zurückhaltung spricht er sich in den kräftigsten Ausdrücken über die Berliner Verhältnisse aus. Die Berliner sind und bleiben

ihm „kühle, traurige, gedrückte Stockfische", die nur schmeicheln und schwänzeln, oder hochtrabend kritisieren können; sie besäßen kein natürliches Gefühl, keine wahre Aufrichtigkeit. „Ich bin schon ganz begierig auf alle die guten Lehren, die ich jetzt zu hören bekommen werde — es handelte sich um die Musik zu „Antigone" — wie ich's hätte machen sollen, wenn ich ein Geheimrat gewesen wär'! Denn sie wissen alles besser. Und wie sie die Chöre sich eigentlich gedacht haben. Während die andern in Thränen zerschwimmen und sich nie wieder trösten können über Antigones allzufrühen Tod. Und sie sind alle beide so kühl, so vernünftig!"

Der feste Grund zu dem innigen Freundschaftsbunde zwischen Mendelssohn und David war schon in frühester Jugend gelegt worden. In demselben Hause Hamburgs, in der großen Michaelisstraße Nr. 14, wo Mendelssohn am 3. Februar 1809 geboren wurde, kam David am 19. Januar 1810 zur Welt. Der Vater war ein wohlhabender Kaufmann, welcher, trotz der namentlich auf dem Handelsstand schwer lastenden Kriegszeiten, immerhin in der Lage war, seinen Kindern eine sorgfältige Erziehung zu geben. Ferdinand und Louise, welche der Vater „Kabale und Liebe" zu nennen pflegte, zeigten schon in frühester Jugend eine ausgesprochene musikalische Begabung. Ferdinands Spiel auf der Geige war mit seinem 13. Jahre bereits so entwickelt, daß sich kein Lehrer in Hamburg vorfand, welcher ihn in seiner Kunst noch hätte weiter bringen können. So wurde er zu Meister Spohr nach Kassel geschickt, dessen Schüler David zwei Jahre lang blieb. Dort lernte er den berühmten Theoretiker Moritz Hauptmann kennen, welcher ihn in die Geheimnisse der Theorie sowie in die Praxis des Partiturspiels einweihte. Nachdem er seine Studien vollendet, unternahm er mit seiner Schwester Louise, der späteren Hofpianistin und Lehrerin der Königin Viktoria, einer aus-

gezeichneten Pianistin, eine mehrmonatliche Kunstreise. In Berlin wurde er in das Haus Mendelssohn eingeführt, und damals auch der Grund zu jenem schönen Freundschaftsbündnis gelegt, welches ihn mit den Eltern und Geschwistern des hochbegabten Felix für alle Zeit so innig verbinden sollte. Da David eine zu ernste künstlerische Gesinnung beseelte, als daß er sich für das unruhige, im ganzen doch keine ernste innere Befriedigung gewährende Virtuosenleben zu entscheiden vermocht hätte, so faßte er den Entschluß, sich in Berlin eine Stellung zu verschaffen, zunächst aber den Rat seines jugendlichen Kollegen einzuholen. Dieser berichtete ihm auch in ebenso eingehender wie liebenswürdiger Weise über die dortigen Verhältnisse. David fand eine Stellung im Königstädter Orchester und siedelte 1826 nach der preußischen Residenz über, wo er im gastfreundlichen Mendelssohnschen Hause und im Verkehr mit bedeutenden Vertretern der Kunst und Wissenschaft, die reichsten und mannigfaltigsten geistigen Anregungen fand. Drei Jahre währte sein Berliner, für ihn so fruchtbringender Aufenthalt, bis er 1829 auf Empfehlung Mendelssohns in das von einem reichen livländischen Mäcen, Landrat von Liphart, auf seinem bei Dorpat gelegenen Gute Ratshof gegründete Hausquartett eintrat. David und die übrigen Mitglieder des Quartetts hatten keine andern Verpflichtungen, als die Vorbereitung und Ausführung der allwöchentlich stattfindenden musikalischen Unterhaltungen zu übernehmen, im übrigen waren sie freie Herren ihrer Zeit. Der jugendliche Künstler verblieb bis zum Jahre 1835 in dieser Stellung. Auch hier in Dorpat brachte der Verkehr mit geistig und wissenschaftlich hervorragenden Männern eine Fülle von Anregungen, und die ihm reichlich bemessene freie Zeit benutzte er gewissenhaft zur gründlichen Weiterbildung in seiner Kunst. Die aus dieser Zeit vom Herausgeber mitgeteilten Briefe zeugen von der herzlichen

Intimität, welche zwischen den Angehörigen des Mendelssohnschen Hauses und David bestand; er war der vertraute Hausfreund geworden, welchem alles mitgeteilt wurde, was Freud' und Leid des Lebens mit sich brachten. Frau Lea Mendelssohn war dem jungen Künstler in wahrhaft mütterlicher Zuneigung zugethan, und man kann nicht ohne Rührung ihre liebenswürdigen Briefe lesen. Sie ist bemüht, ihm über alle Vorkommnisse zu berichten, auch über die Berliner Zustände, und am Schluß eines längeren Briefes schreibt sie: „Davidlein, Sie fänden hier alle Menschen verheiratet oder verlobt, es ist eine Wut! nicht nur, daß man die 11 000 (Jungfrauen) in ganz Berlin nicht mehr auftreiben könnte — es läßt sich nicht einmal ein Ball geben." Sie spendet ihm Lob für seinen andauernden Fleiß, freut sich seiner Erfolge, hält aber auch nicht mit praktischen Ratschlägen zurück. „Erwerben Sie sich Beifall und Geld quanto possibile," schreibt sie ihm einmal in etwas gar zu praktischer Stimmung.

Auf die Dauer war Dorpat freilich nicht geeignet, einem vorwärts strebenden Künstler innere Befriedigung zu gewähren; 25 Jahre alt mußte David doch allgemach daran denken, sich eine feste Lebensstellung zu schaffen. Dies und andere Umstände, die der Herausgeber aus leicht begreiflichen Gründen nicht erwähnt, und die wir daher auch nicht erörtern wollen, bestimmten David, sich nach einem neuen Wirkungs- und Lebenskreise umzusehen. Als Ziel seines Lebens schwebte ihm die leitende Stellung in einem bedeutenden Orchester und jene eines Lehrers vor. Zufällig hatte er in Erfahrung gebracht, daß der Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters Matthäi infolge schwerer Erkrankung seinem Dienste nicht mehr vorzustehen vermochte, und so wandte sich David an Mendelssohn, welchem 1835 die Leitung des Leipziger Konzertinstituts übertragen worden war, um dessen Meinung über eine etwaige Bewerbung zu

vernehmen. Der Freund riet ihm zu, und Ende des Jahres 1835 wurde David nach glücklich verlaufenem Probespiel als wohlbestallter erster Konzertmeister des städtischen Theater-, Kirchen- und Gewandhausorchesters angestellt.

Der Herausgeber entwirft ein anschauliches und lebendiges Bild von den sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Zuständen des damaligen Leipzig, dessen Gesellschaft noch nicht wie heute in sich gegenseitig befehdende Cliquen gespalten war. Den Mittelpunkt des künstlerischen Lebens bildeten die Gewandhaus-Konzerte, welche unter Mendelssohn und David ihre schönste Blütezeit erreichen sollten. Wohl mag es dem erst 25 Jahre alten Künstler im Anfang nicht leicht gefallen sein, die ihm notwendig erschienene Reorganisation des Orchesters durchzuführen, Veraltetes zu beseitigen, Neues zu schaffen, ohne bei seinen älteren Kollegen anzustoßen. Aber in Mendelssohn besaß er eine gewichtige, ihn unterstützende Persönlichkeit; in seinem eigenen Wesen aber vereinigte sich eine solch' glückliche Mischung von Strenge, Energie und die Gegensätze versöhnender Liebenswürdigkeit, daß es ihm nicht schwer wurde, das auf Autorität gestützte Vertrauen der Kollegen im Orchester sich zu erwerben.

Die Stellung eines damaligen ersten Konzertmeisters hatte eine ganz andere Bedeutung wie heute, und in manchen Fällen vereinigte er die Obliegenheiten eines Vorgeigers und Dirigenten in einer Person. Er hatte Auffassung, Zeitmaß, die Schattierung des Vortrages ebenso genau zu überwachen wie der eigentliche Leiter. So war die Thätigkeit des Konzertmeisters je nach der Autorität, welche er genoß, oft eine wichtigere und einflußreichere, als jene des Dirigenten selbst. Und mit David war am wenigsten zu spaßen. Er hatte eine solche Gewalt über die Mitglieder des Orchesters, daß sein oft sehr eigenmächtiger Wille der bestimmende war. Diesen dominierenden Willen hat mancher Dirigent, haben

auch die Nachfolger Mendelssohns kennen gelernt; wohl oder übel mußten sie sich demselben fügen. Insofern sind wir berechtigt, von einer bestimmenden Leitung des Leipziger Konzert-Instituts durch David zu sprechen. Übrigens hatte er bei Solovorträgen stets das Orchester zu dirigieren, leitete die Konzerte auch in der Saison 1841—42 und später.

An der Mittagstafel des Hotel de Bavière lernte David Robert Schumann kennen. Bei dieser Gelegenheit kommt der Herausgeber auf die „Urteilslosigkeit" und den „Unverstand" derjenigen zu reden, welche die Freundschaft zwischen Schumann und Mendelssohn für eine einseitige von jeher angesehen haben, und die noch heute der Überzeugung sind, daß Mendelssohn dem Kollegen nicht denjenigen Grad von herzlichem Wohlwollen entgegenbrachte, dessen er sich von dem sinnigen, in sich gekehrten Tondichter zu erfreuen hatte. Der Herausgeber hätte wohl besser daran gethan, diesen Punkt nicht zu berühren. Es ist doch ebenso auffallend wie charakteristisch, daß wir in allen bisher veröffentlichten Briefen Mendelssohns dem Namen „Schumann" kaum einmal flüchtig begegnen, während letzterer stets mit größter Liebe und Achtung, ja mit warmer Begeisterung von Mendelssohn spricht. Die vor Jahresfrist veröffentlichten Briefe Schumanns enthalten mehr als einen Passus, welcher stark durchblicken läßt, daß die öffentliche Meinung, welche sich nicht im Leipziger Gewandhaus zu bilden pflegte, nicht ohne Mißtrauen Mendelssohns inneres Verhältnis zu Schumann beobachtete. Letzterem hat es auch nicht an Warnungen gefehlt; gesteht er ja in einem seiner Briefe, daß es ihn höchlich schmerzen würde, wenn die Mitteilung auf Wahrheit beruhe, daß M. es nicht aufrichtig mit ihm meine. Wir sind bereits früher, gelegentlich der Veröffentlichung von Schumanns Briefen, auf diesen Punkt näher eingegangen und müssen heute auch Eckardt gegenüber wiederholen, was wir damals

schrieben. Auch er vermag uns keinen Brief Mendelssohns entgegenzuhalten, welcher den Zweifel an seiner aufrichtigen Freundschaft gegenüber Schumann zu entkräften vermöchte. Dagegen findet David freundliche, anerkennende und warme Worte für denselben. So drückt er Mendelssohn seine große Freude über des Meisters „Paradies und Peri“ aus und fügt hinzu: „er ist doch ein prächtiger Musiker.“ Ein anderes Mal schreibt er: „Die zweite Ausführung der Peri hat mir noch mehr Freude gemacht, als die erste, es ging noch besser, Schumann dirigierte viel sicherer und ist und bleibt ein prächtiger Kerl.“ In humoristischer Weise schildert David in einem Briefe vom 4. August 1841 die bekannte Moltkesche Eigenschaft Schumanns. „Gestern war Schumann bei mir und hat mir eine Stunde lang was vorgeschwiegen, woraus mir dann endlich klar wurde, daß er seine Symphonie gern noch einmal vor dem Publikum hören möchte. Ich schlug ihm vor, sie mit bei der Hornprobe zu machen, worauf er aber durch Zeichen zu verstehen gab, daß er eine Probe bezahlen wolle, um sie recht gründlich zu machen. Hierauf rauchte er zwei Cigarren, fuhr sich zweimal über den Mund, da gerade eine Silbe heraus wollte, nahm seinen Hut, vergaß seine Handschuhe, nickte mit dem Kopf, ging an eine falsche Thür, dann an die rechte, und weg war er.“ Mit Schumann verblieb David auch nach dessen Übersiedelung nach Dresden in regem brieflichen Verkehr. „Kennst du die Handschrift noch?“ schreibt Schumann ihm am 12. August 1848. „Es sind noch immer die alten Schnörkel, aber auch noch der alte Schreiber, der sich Deiner und der vielen mit Dir so fröhlich verbrachten Stunden fast täglich erinnert.“ Dem letzten vom 9. Oktober 1853 datierten Schreiben lag ein Exemplar der D-moll Sonate für Violine und Klavier bei, auf welches Schumann die Worte geschrieben hatte: „Dem Freunde und Meister Ferdinand David

zur Erinnerung." Wenige Monate darauf trat die traurige Katastrophe im Leben Schumanns ein, und im Sommer 1856 war auch er nicht mehr unter den Lebenden. Schumann war der letzte Musiker der Neuzeit, dessen Schaffen die, wenn auch nicht ungeteilte Sympathie Davids fand. Manchen seiner Schöpfungen stand er verständnislos gegenüber. Schumann wußte dies wohl, und nach der Probe einer seiner Symphonien, wenn wir nicht irren war es jene in D-moll, frug er David nicht ohne einige Ironie, ob er das Werk denn auch verstanden habe. So viel steht indessen fest, daß David der Schumannschen künstlerischen Richtung, wie sie von dessen Schülern weitergebildet wurde, durchaus fremd blieb.

Das erste Jahr, welches David in Leipzig verlebte — er hatte seine Stellung am 25. Februar 1836 angetreten — brachte Arbeit und Sorgen genug, auch mußte er sich in die neuen Verhältnisse erst allgemach hineinleben. Nicht wenig bekümmerte ihn der gedrückte Gemütszustand Mendelssohns, dessen Vater am 19. November 1835 plötzlich gestorben war. Er war an Leib und Seele wie gebrochen, und wie tief seine Trauer war, beweisen die beiden Briefe an Schubring und Bauer, die wir aus früheren Publikationen kennen. Zwei Vorsätze hatte Mendelssohn am Grabe seines Vaters gefaßt: das Oratorium „Paulus" sobald wie möglich zu vollenden, und des Verstorbenen Lieblingswunsch zu erfüllen, nämlich einen eigenen Hausstand zu gründen. Letzteres ging nun aber nicht so rasch. Frau Lea Mendelssohn kann daher in einem Briefe an David vom 29. Januar 1836 es gar nicht fassen, daß ihr Felix, „der zu 14 Jahren in Rietzens Geliebte und später auf eigene Hand in Schöne mehrerer Völker verliebt war, jetzt nicht einmal Stoff zum Courmachen in sich findet." Sie meint, David müsse hier helfend eintreten. Auch im kleinen war die treue Mutter um das Behagen ihres Sohnes besorgt. So teilt sie am

26. April 1836 David den Wunsch mit, eine recht schöne, fertig gemachte Weste für Felix, welchem die Direktion des Düsseldorfer Musikfestes übertragen worden war, zu haben; „das Futter muß aber nicht zu dick genommen werden, sonst schwitzt unser Virtuose seine liebe Seele aus. Diese Warnung für den Schneider Fips." Auch möchte David sorgen, daß Felix von seinen feinsten, den neuen Hemden, und seine Battistschnupftücher zur Reise mitnehme, „auf daß die Mama keine charpes von wegen seiner Wäsche habe."

Im Frühjahr 1837 hatte Mendelssohn Cäcilie Jeanrenaud zum Altar geführt, welche sein ganzes Leben mit dem warmen Sonnenschein ihrer Liebe erfüllte, und deren sanftes, liebliches Wesen auf seinen aufgeregten Gemütszustand stets beruhigend und versöhnend wirkte. Die glückseligste Stimmung atmet ein Brief an David aus Frankfurt vom 2. Juni, in welchem er dem Freunde erklärt, daß es doch ihr klügster Streich sei, den heiligen Orden des Junggesellen an den Nagel gehängt zu haben. David hatte nämlich drei Monate vor Mendelssohns Verheiratung eine Tochter des Landrat Liphart, wenn auch gegen den Willen des stolzen Aristokraten, heimgeführt. Eine Aussöhnung fand erst viele Jahre später statt.

Die zwischen den Freunden in den folgenden Jahren gewechselten Briefe sind nicht sehr zahlreich, da sie beide ja in derselben Stadt lebten und nur während der Sommermonate getrennt waren. Es war eine schaffensfreudige, durch keinen Mißton und trüben Schatten gestörte Zeit. Von der innigen Freundschaft, welche Mendelssohn zu David beseelte, gibt ein Brief aus Berlin vom 30. Juli 1838 ein rührendes Zeugnis. Er kann sich keinen zweiten Musiker denken, mit dem er so einig in der Kunst wäre und an dessen Thun und Treiben er solch' innige Frende habe. Der Himmel lasse es uns gelingen, immer mehr unsere

Wünsche und unser Inneres auszusprechen und das, was uns heilig und lieb in der Kunst ist, festzuhalten und nicht untergehen zu lassen." Zur Popularität fühle er sich nicht geschaffen, er mag sie weder erlernen noch erstreben. „Was so von innen heraus kommt, das macht mich froh, auch in seinem äußerlichen Wirken." Von dankbarer Freude durchzogen ist Davids Antwort auf den schönen, von einem edlen Gemüt zeugenden Brief Mendelssohns; der Beifall des Freundes ist ihm alles und ermuntert ihn zu fernerem Schaffen.

Im Frühjahr 1839 unternahm David eine Kunstreise nach England, welche ihm Ruhm und Ehre, sowie auch das von der Mama Mendelssohn empfohlene „quanto possibile" einbrachte. David befand sich nicht in der glücklichen Lage eines Mendelssohn, welcher auch ohne Ausübung seines Berufes sorgenlos leben konnte. Bei David lag die Sache ganz anders; er hatte zwar einen vornehmen und reichen Schwiegervater, da aber die Tochter gegen seinen ausdrücklichen Willen dem geliebten Manne ihre Hand gereicht hatte, so mußte David ausschließlich für die Existenz seiner Familie sorgen. Um so ehrender für ihn ist es daher, wenn er den noch so verlockenden Anerbietungen, welche ihm in England gemacht wurden, widerstand, und die pekuniär weniger glänzende Stellung in Leipzig schließlich doch vorzog. In seinen Briefen an Mendelssohn weist er auf seine finanzielle Lage hin, die es ihm unmöglich machen würde, mit dem ihm bisher ausgesetzten Gehalt — seine offizielle Stellung trug ihm 900 Thaler ein — ferner in Leipzig zu bleiben; auch wünsche er, daß ihm gestattet werde, alljährlich von Ostern an einige Monate nach England zu reisen. Wir finden es begreiflich, daß David diese sicherlich nicht unbescheidenen Forderungen stellte, denn er war in den Jahren, wo man für eine sich und den Seinigen eine sichere

Zukunft gewährende Stellung Sorge tragen muß. Davids gewiß sehr mäßige Forderungen scheinen von dem weisen Rat Leipzigs genehmigt worden zu sein. Da auch einige Jahre später das Konservatorium gegründet wurde, an welchem David eine so hervorragende Stellung einnehmen sollte, so finden wir in den weiteren von Eckardt herausgegebenen Briefen niemals mehr die Frage eines Verlassens der großen Seestadt Leipzig erörtert. Wie schwer würde David auch die Trennung von seinem Freunde gefallen sein, der ihm sein alles war. „Wenn Du aber später auch selbst einmal weggehst — schreibt er am 13. April 1839 aus London an Mendelssohn — und ich sitze da und muß gegen Kleinstädterei und Stadtrat und alle Misère ankämpfen, dann werde ich es wohl schwer bereuen, eine Gelegenheit, wie die, welche sich hier dargeboten, unbenutzt vorüber gelassen zu haben." Aber die Art und Weise, wie die Kunst in Deutschland ausgeübt wurde, hatte seine wärmsten Sympathien. David war ein zu scharf blickender Kopf, um nicht die großen Schattenseiten des englischen Musiktreibens zu empfinden, und er spricht es in einem späteren Briefe an seinen Freund auch offen aus, daß, wenn er in Deutschland von seiner Kunst anständig mit Frau und Kind leben könne, er es nie verlassen werde. Mendelssohn war dies aus dem Herzen geschrieben; er meinte auch, daß es trotz Schlafrock und Nachtmütze in unserem deutschen Vaterlande doch unendlich schöner und besser sei, als in dem Lande der ewigen Goldwage. Mendelssohn und David, wie überhaupt unsere großen Künstler, waren stets warme Patrioten, und es gehört zu jenen landläufigen, oberflächlichen Redensarten, daß sie keinen Sinn für politische und nationale Fragen, für Deutschlands Größe hatten. David begrüßte die Ereignisse von 1866 als eine befreiende That, und der Krieg 1870/71, dessen herrliche Erfolge den größten deutschen

Künstler unserer Zeit, einen Johannes Brahms, zu einer seiner schönsten Schöpfungen, dem Triumphlied begeisterten, verschönte auch die letzten Lebensjahre eines David.

Als eine empfindliche Störung ihres künstlerischen wie freundschaftlichen Verhältnisses empfanden es beide, als das Vertrauen König Friedrich Wilhelms IV. im Jahre 1841 Mendelssohn nach Berlin berief, wo seiner nur schlimme Enttäuschungen harrten. Sowohl die früher veröffentlichten Briefe, wie jene von Eckardt herausgegebenen, liefern Zeugniß hiervon. David mußte dem Freunde über jede Kleinigkeit genauen Bericht erstatten, und er that dies mit dem ihm eigenen Humor. Und Mendelssohn brauchte geistige und gemütliche Erfrischung, denn er klagt bitter über das Berliner Wesen. „Diese Unfruchtbarkeit, Trockenheit, Windigkeit, Staubigkeit, Dumpfigkeit, diese üble Luft! in Wetter, Menschen und Kunst, meine ich. Sag's nicht weiter! Aber bei der Majorität trifft es zu." Dagegen lobt er die exquisiten Diners mit den herrlichsten Saucen und Pasteten und Diplomaten bei Graf Redern, für die man alle A-Klarinetten, Quint-Sext-Accorde und überhaupt alle Musik mit Freuden fahren lassen könnte, da sich doch einmal eins mit dem andern nicht verträgt. In einem seiner Briefe aus Berlin läßt sich Mendelssohn auch über Liszts Spiel und zwar ziemlich scharf aus: „Liszt hat ein großes Stück meiner Hochachtung durch die albernen Possen eingebüßt, die er nicht nur mit dem Publikum (das schadete nichts), sondern mit der Musik selbst treibt. Beethovensche, Bachsche, Händelsche und Webersche Sachen hat er hier so erbärmlich mangelhaft, so unrein und so kenntnislos gespielt, daß ich sie von mittelmäßigen Spielern mit mehr Vergnügen gehört hätte; da waren 6 Takte, dort 7 ausgelassen, hier falsche Harmonien genommen und dann später durch andere falsche ins Gleiche gebracht, dort aus den leisesten Stellen ein gräßliches For-

tissimo gemacht, und was weiß ich noch alle den traurigen Unfug." Auch David vermißt an Liszt eine gewisse Ehrlichkeit, Geradheit und Selbstverleugnung. Hier geht David entschieden in seinem Urteil zu weit, denn Liszt war es Ernst mit seiner Kunst; davon hat uns erst der Briefwechsel zwischen ihm und Wagner von neuem überzeugt.

In der Saison 1842/43 trat Mendelssohn wieder als Hauptleiter in das Gewandhaus-Orchester ein. Im Jahre 1843 begründete er mit David, Schumann, Hauptmann, Pohlenz und hervorragenden Kunstfreunden das Leipziger Konservatorium, welches eine der ersten musikalischen Pflanzstätten Deutschlands werden sollte. Ende 1843 begab er sich wieder nach Berlin, verließ die Stadt aber schon im Frühjahr 1844 und suchte sie seitdem nur für kurze Zeit wieder auf. Ende des Jahres verlor David seine Mutter, der Vater war schon früher aus dem Leben geschieden. Von rührender Liebe ist der Brief Mendelssohns aus Frankfurt vom 26. Dezember diktiert, in welchem er den Freund seiner innigsten Teilnahme versichert. „Ich weiß Dir nichts zu sagen, mein lieber Freund, was Dich auch nur für einen Augenblick trösten und zerstreuen könnte, aber dennoch kann ich's nicht lassen, Dir ein paar Worte zu schreiben, Dir zu sagen, was Du längst weißt, daß keine Freude und kein Leid Deines Lebens ist und war und sein wird, an dem ich nicht meinen Teil mit erlebe, daß ich in solchen Tagen, frohen oder traurigen, doppelt bedaure, nicht persönlich bei Dir sein zu können, ja in den traurigen noch viel mehr, als in den frohen."

Aber David sollte auch bald den herrlichen Freund verlieren, mit dem er alles, was Geist, Herz und Gemüt bewegte, zu allen Zeiten geteilt hatte. Frau Fanny Hensel starb plötzlich am 17. Mai 1847, und wenige Monate darauf folgte ihr der Bruder. Von dem tiefen Seelenschmerz,

welchen David dieser unersetzliche Verlust bereitete, gibt der von Eckardt in deutscher Uebersetzung zum ersten Male mitgeteilte, an Sterndale Bennet gerichtete Brief Kunde. Als David an Mendelssohns Sterbelager eilte, war er bereits ohne Bewußtsein. Er schrie entsetzlich bis gegen 10 Uhr; dann fing er an mit dem Munde zu brausen und zu trommeln, als ob ihm Musik durch den Kopf gehe; wenn er davon erschöpft war, gab er wieder ein angstvolles „Geschrei von sich und blieb so die ganze Nacht hindurch". Am andern Abend 9¼ Uhr verschied er. Die Schwere des Verlustes hat David niemals ganz zu überwinden vermocht. „Das Schönste war doch weg — das kommt nicht wieder." Und er hat dem Todten jene Treue bewahrt, die er ihm auch im Leben stets bewiesen hatte.

Nach Mendelssohns Tode hatte Gade die Direktion der Gewandhaus-Konzerte übernommen, doch die Revolution von 1848 war die Veranlassung für den dänischen Patrioten gewesen, in sein Vaterland zurückzukehren. Sein Nachfolger war Julius Rietz, später Reinecke, doch David blieb die Seele der Konzerte. Noch einmal, im Jahre 1851, trat die Verführung an ihn heran, Leipzig zu verlassen und die Stellung Ferdinand Hillers in Köln, welchem die Leitung der Pariser italienischen Oper angetragen war, zu übernehmen. Trotz der günstigen Bedingungen siegte im entscheidenden Augenblick die Anhänglichkeit an jene Stelle, wo er 16 Jahre lang gewirkt und so treue, ihm von Herzen ergebene Freunde gefunden hatte. Aber die Sonne des Lebens warf immer längere Schatten; es wollte Abend werden. Häusliches Ungemach, Trennung von seinen Kindern, der Tod so vieler lieber Kollegen umdüsterten das Gemüt des sonst so lebensfrohen Mannes. Er besaß freilich die seltene Kraft, in der Arbeit sich immer neue Stärkung für Geist und Gemüt zu holen, besuchte er doch noch als

Sechziger akademische Vorlesungen. Ein Lichtstrahl in seinem Leben waren ihm die Erfolge des Krieges 1870. „Ich bin ganz aufgegangen in Freude, Begeisterung und Rührung über das Hochherrliche, was Gott mir noch vergönnt hat, zu erleben," schreibt er an seine Kinder. Bezeichnend ist der Passus, daß in Sachsen noch hin und wieder Volk sei, das am liebsten Preußens Niederlage gesehen hätte. „Sie trauen sich freilich nicht offen mit der Sprache heraus, aber man merkt ihnen die innere Wut an."

Seine Brust- und Atembeschwerden, unter denen er bereits früher schon gelitten, traten seit 1871 immer heftiger auf. So sah sich David im November 1872 schweren Herzens genötigt, sein Abschiedsgesuch einzureichen. Auf freundliches Andrängen der Konzertdirektion wurde das Abschiedsgesuch jedoch zurückgezogen, und da Davids gesunde und kräftige Natur noch einmal zu siegen schien, im Januar 1873 die gewohnte Thätigkeit wieder aufgenommen. Im Sommer reiste er nach Tarasp, um in den dortigen Heilquellen neue Kräfte zu holen. David fühlte sich wohler denn je; die asthmatischen Beschwerden verringerten sich, der Dreiundsechzigjährige konnte wieder größere Ausflüge unternehmen. Dem Tarasper Aufenthalt folgte die Übersiedelung nach Klosters, wo er auf einem Ausfluge, dessen Ziel die Klubhütte unterhalb des Silvrettagletschers sein sollte, plötzlich lautlos zusammenbrach. Ein Herzschlag hatte seinem Leben ein Ziel gesetzt.

Nimmt David auch als selbstschaffender Musiker keine hervorragende Stellung ein, so war dagegen seine Thätigkeit als vielumworbener Lehrer eine um so bedeutendere und segensreichere; seine große Violinschule ist ein mustergültiges Werk, das heute noch nicht übertroffen ist; dasselbe zeugt sowohl von großem Wissen, wie von reicher Erfahrung. Noch sei auch seiner unter dem Namen: „Hohe Schule des

Violinspiels“ herausgegebenen und bearbeiteten Sammlung älterer Geigenkompositionen deutscher, französischer und italienischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts gedacht. Als ausübender Musiker gehörte er den besten seiner Zeit an; er repräsentierte jene echt künstlerische und deutsche Richtung des Violinspiels, deren letzter Ausläufer Joachim ist. Sein Ton war edel und von markiger Fülle, die Bogenführung eine vornehme und doch elegante. Als ebenso energischer wie geistvoller Künstler erwies er sich aber als Konzertmeister, welcher das ganze Orchester wahrhaft zu elektrisieren und zu begeistern vermochte. David war die Seele des Gewandhaus-Orchesters, und wohl nicht so leicht wird dasselbe jene künstlerische Stellung jemals wieder erreichen, welche es unter David eingenommen hatte. Ihn uns auch als Menschen näher zu bringen, bezwecken die von Eckardt herausgegebenen Briefe. Die ausführlicheren Nachrichten, welche der Verfasser über das Leben Davids gibt, werden mit nicht weniger Interesse wie die mitgeteilten Briefe von den Freunden, Schülern und Verehrern des Künstlers aufgenommen werden. Das mit Geist und Gemüt geschriebene Buch ist ein Denkstein, welchen persönliche Hochschätzung dem verdienten Künstler gesetzt hat.

Hans v. Bülow
als Dirigent und Pianist.

„Wenn einem Künstler höchste Kunsterkenntnis nachgerühmt werden kann, so ist es Bülow. Wie wenige versteht er es, die toten Schriftzeichen mit blühendem Leben zu erfüllen; er baut auf von innen heraus, er weiß gleichsam den Geist des Schöpfers zu bannen. Nur eine seltene Begabung, nur ein langes ernstes Studium, ein liebevolles Versenken in den Geist der älteren und neueren Meister, nur ein entschlossener Wille und ein hohes Bewußtsein seiner künstlerischen Mission vermag solches zu vollbringen, wie Bülow."

So schrieben wir vor Jahren, als wir Meister Bülow zum ersten Male mit seinen Meininger Getreuen hörten. Wir bewunderten die Energie und geniale Interpretationskunst des Mannes, welcher mit verhältnismäßig mittelmäßigen Kräften uns künstlerische Leistungen allerersten Ranges bot. Er ist ein ganz eigenartiger, wir möchten sagen in die stilistischen Besonderheiten eines Kunstwerks scharf eindringender und gleichsam dialektisch zersetzender Musiker, welcher mit der penibelsten Gewissenhaftigkeit an das Studium der Werke älterer und neuerer Meister herantritt. Es gibt keine musikalische Richtung, keine Stilgattung, die Bülow nicht geistig beherrschte! Künstlerische Einseitigkeit und Voreingenommenheit sind ihm, wenn wir von seiner unbegreiflichen

Antipathie gegen Schumann absehen, fremd. Bülow hat auch schon zu wiederholten Malen bewiesen, daß er solche Komponisten, welche noch nicht die allgemeine Anerkennung und Wertschätzung in der musikalischen Welt sich errungen hatten, mit besonderer Vorliebe auf seinen Programmen begünstigte. So z. B. Brahms, dessen Symphonien — sind es doch die bedeutendsten orchestralen Schöpfungen seit Beethoven — Bülow als geistvoller Verkündiger durch alle Lande trug. Ob aber Beethoven oder Liszt, ob Brahms oder Wagner, auf alle Werke überträgt er dieselbe gewissenhafte künstlerische Sorgfalt, ihren eigensten Geist weiß er zu neuem Leben zu erwecken. Bülow hält die Kunst auch nicht an geographische Grenzen gebunden, denn wie enge wäre ihr Gebiet, wenn sie bei Sprach- und Völkerscheiden Halt machen müßte.

Es ist eine jener liebenswürdigen Nachreden, welche so ohne weiteres die Runde machen, daß Bülow nur der Herold der neudeutschen Schule sei. Sein Blick umfaßt alles, was geistig bedeutend ist; einem jeden Komponisten, möge er einer Nationalität angehören, welcher er wolle, bringt Bülow dieselbe künstlerische Gewissenhaftigkeit, dasselbe liebevolle Verständnis entgegen. Nur einem Meister, und zwar einem unsrer deutschesten und edelsten Musiker gegenüber verhält er sich ablehnend, wenn nicht absprechend; es ist dies Robert Schumann, für dessen Trauermarsch aus dem Klavier-Quintett Bülow nur die Bezeichnung: „Trauermarsch auf den Tod eines Philisters" hat. Doch dies gehört zu jenen seltsamen Widersprüchen, an welchen Bülows Charakter und Wesen so reich ist.

Wenn wir vorhin sagten, daß Bülow die stilistischen Besonderheiten einer Kunstschöpfung gleichsam dialektisch zersetze, so möchten wir nicht mißverstanden werden. Wir lehnen den Vorwurf durchaus ab, als ob er uns nur das

tote Gerippe eines verstandeskühlen Auseinanderhaltens und Wiederaneinanderfügens der einzelnen Teilchen oder Motive des Kunstwerkes gebe. Bülow ist, wie Marsop in einer geistreichen, im Aprilheft von „Nord und Süd" enthaltenen Causerie ausführte, zugleich Dozent wie Analytiker und Dialektiker, begeisterter Prophet und tiefsinniger Exeget, geistreicher Ästhetiker und ein von seinen Idealen erfüllter Interpret. Es sind dies nicht die wörtlichen Ausdrücke Marsops, aber sie werden ungefähr dem Sinn seiner Ausführungen entsprechen. Er hat hiermit Bülows reproduzierende Thätigkeit sowohl als Pianist wie als Dirigent im allgemeinen treffend charakterisiert; aber eines hat Marsop vergessen: diese Eigenschaften vereinigen sich nicht immer zu einem einheitlichen Ganzen. Bald tritt mehr die eine, bald die andre Seite seiner künstlerischen, in ihrer Art einzig dastehenden Individualität auf. Es gilt dies zwar mehr vom Pianisten, wie vom Dirigenten Bülow. Als Pianist glauben wir oft, wenn wir seine Interpretation der Beethovenschen Klavierwerke ausnehmen, den geistreichen Dialektiker vor uns zu sehen, welcher durch seine verblüffenden Antithesen zu interessieren, aber nicht immer ganz zu überzeugen vermag; zuweilen spricht auch der gelehrte Dozent vom hohen Katheder zu uns herab, welcher den Gedankenzug eines großen Geistes auf das feinste zergliedert und uns klar zu machen versucht.

Aber wenn er uns auch in den inneren Organismus des Kunstwerks, wenn man so will, in die Werkstätte des Komponisten blicken läßt, so geschieht dies niemals in rein äußerlicher Weise. Bülow weiß die geistigen Fäden festzuknüpfen, die einzelnen Teile des künstlerischen Organismus wohl auseinanderzuhalten, aber auch wieder zu einem großen, lebensvollen Ganzen zusammenzufassen und mit warmblühendem Leben zu erfüllen. Wenn einer in der Wiedergabe

der Partitur gewissenhaft ist, so darf dies Bülow nachgerühmt werden. Der Geist, nicht das Metronom ist ihm das wesentliche. Kein moderner Dirigent hält sich ja auch mehr an die eintönigen Schwingungen des Metronompendels; man kann höchstens über das zu viel oder zu wenig rechten, und hierin mag Bülow oft zu weit gehen und sich manche von der Tradition abweichende Willkürlichkeiten erlauben. So, um nur ein Beispiel anzuführen, kann man über gewisse Ritardandos und Accellerandos in der Beethovenschen C-moll Symphonie geteilter Meinung sein, hier steht eben Überzeugung gegen Überzeugung, und ex cathedra Sätze haben in musikalisch-ästhetischen Fragen, auch wenn ein Bülow sie aufstellt, keine absolute Bedeutung. Aber bei ihm hat dieses Auf- und Abwogen der Bewegung doch immer logischen Sinn, und ist von einer eisernen musikalischen Konsequenz diktiert. Derartige Abweichungen von der üblichen Tradition, wie z. B. im ersten Satz der erwähnten Symphonie eine lebhaftere Temponahme bei jener Stelle, wo die Geigen, nach dem Auftritt des zweiten Themas Fortissimo einsetzen und in Achteln heruntergleiten (Partitur Litolff p. 5 und 13), während die Bässe dagegen anstürmen, oder ein Ritardando bei jener Stelle im Durchführungssatz (Partitur p. 8), wo die Bläser Fortissimo mit dem Hauptmotiv einsetzen und sie sowohl wie die Streicher alternierend in klagenden Akkorden weiter schreiten —, derartige Abweichungen von dem üblichen und gewohnten sind bei Bülow keine willkürlichen; sie können stets mit der formalen Struktur und mit dem Ideengehalt des Werkes selbst in Einklang gebracht werden. Aus allem geht zwar die exzeptionelle Auffassung Bülows hervor, aber sie verstößt niemals gegen den eigentlichen Geist des Kunstwerks. Neu war uns das Accellerando in den letzten zwölf Takten des ersten Satzes. Übrigens brachte Bülow die ersten fünf Takte sowie die Stellen p. 2 Takt 6 und die

entsprechenden p. 10 und 17 der Partitur in der üblichen Weise, also im vorgeschriebenen Tempo, nicht schwerer, wuchtiger, wie Richard Wagner und andere Interpreten und früher Bülow selbst diese Stellen aufgefaßt wissen wollten. Dagegen glaubten wir eine Steigerung des ganzen ersten Satzes in Beziehung auf das Zeitmaß wahrzunehmen. Einen wundervollen Eindruck hinterließ das Andante. Wie wußte hier Bülow durch ein unscheinbares Beschleunigen des Tempos bei dem jeweiligen Einsatz des C-dur-Satzes diesen auf das Finale hinweisenden Siegesmarsch herauszuheben! Helden mit ihren im hellen Sonnenglanz funkelnden Rüstungen schritten stolz und hoch an unsrem geistigen Auge vorüber. Von großartiger Wirkung war das Crescendo am Schluß des geisterhaft vorüberhuschenden dritten Satzes, ehe das ganze Orchester den gewaltig daherbrausenden Hymnus des Finale anstimmt.

Es ist von andern schon wiederholt hervorgehoben worden, daß Bülow auf dem Orchester ebenso meisterhaft spiele, wie auf dem Klavier. Jede Vortragsnüance weiß er zu geisterfülltem Ausdruck zu bringen, er baut das Kunstwerk, welches in allen seinen Einzelnheiten in ihm lebendig geworden ist, organisch von innen heraus; der schaffende Geist, dem es entsprungen, wirkt in ihm wiederum schaffend, so daß sich ihm dasselbe gleichsam wie eine eigene Entäußerung darstellt. Es ist ganz gleich, welches Werk Bülow dirigiert, er geht ganz in dem Ideenkreis desselben auf; in dem Augenblick, in welchem er es dem Hörer vermittelt, ist er der Komponist selbst.

„Machen Sie sich zum Grundsatz, das Schwere stets leicht und das Leichte stets schwer anzufassen. Haydns Symphonie mag Ihnen leicht erscheinen, aber sie ist sehr schwer." Das waren die Worte, mit welchen Bülow eine Probe zur B-dur-Symphonie des Altmeisters der Instrumentalmusik ein-

leitete, der wir anwohnten. Dieser Ausspruch mag manchem vielleicht paradox vorkommen, aber er ist es nur anscheinend, es liegt im Gegenteil ein tiefer Sinn, eine große Wahrheit in diesen Worten; sie bezeichnen nur die künstlerische Gewissenhaftigkeit, mit welcher der geniale Dirigent seine Aufgabe erfaßt.

Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und die üblichen Instrumente des Streichkörpers waren der ganze äußere Apparat, den Haydn vorfand. Die Klarinetten fügte er erst einem Teil seiner in London entstandenen Symphonien hinzu. Es stand ihm kein Makartpinsel zu Gebot, mit welchem er, wie manche Komponisten unsrer Tage, etwaige blutarme Stellen durch einen grellen Farbenauftrag zu einem blühenden Scheinleben zu erwecken nötig gehabt hätte. Haydn brauchte nur an den Baum der Kunst zu rühren, und die reifsten Früchte fielen ihm in den Schoß. Er war ein Meister, der, um ein Goethesches Wort zu umschreiben, groß im kleinen war. In den anmutigsten, auf das feinste verschlungenen Linien wirft er seine Zeichnungen hin. Nirgends bemerken wir eine Lücke in der künstlerischen Gestaltung; jede Biegung, jedes Schnörkelchen, jedes Eckchen und Winkelchen hat seine auf das Ganze hinweisende Bedeutung, sogar der kleine allerliebste Zopf, welcher hinten hing. In diese feine Filigranarbeit muß man sich hineinleben und die einzelnen kleinen Züge zu erfassen wissen, um das Ganze dann in seiner vollen Schönheit zu verstehen und in sich aufzunehmen. Das ist aber keine leichte Aufgabe, dazu gehört ein feiner, auch für das anscheinend Unbedeutendste empfänglicher Blick. Haydn wirkt weder durch blendendes Instrumentalkolorit noch durch tiefen, ideellen Gehalt wie ein Beethoven; es ist mehr die sonnige Unschuld eines fröhlichen Kindergemüts, welche uns aus seinen Werken mit leuchtenden Augen entgegenlacht, der lebendige Quell einer ursprünglichen Genialität,

welcher in seinen Symphonien und Quartetten sprudelt. Haydn ist der erste Instrumental-Komponist, welcher die mannigfach wechselnden Stimmungen des Gemüts mit in das Bereich der musikalischen Darstellung zog, und die Gestalten seiner reichen Phantasie zu individuellem Leben zu erwecken wußte. Die thematische Arbeit, welche bei Haydn im Dienst des freien Waltens der Phantasie steht, erscheint uns so natürlich, so ungezwungen, so frei von jedem Schatten kühler Reflexion, daß er uns mit einer gewissen Ironie über seine contrapunktische Gelehrsamkeit hinwegzutäuschen weiß. Aber gerade in dieser Einfachheit und Natürlichkeit des Empfindens, in dieser Naivetät der geistigen Aussprache seines Gemütslebens liegt auch die Schwierigkeit der künstlerischen Wiedergabe seiner Werke; es darf nichts fehlen, das kleinste Schnörkelchen, die unscheinbarste Arabeske nicht, sonst wird der Gemütston des Ganzen gestört.

Dies wollte Bülow mit seinen Worten sicherlich auch ausdrücken, die wir schon aus dem Grunde fixieren möchten, weil sie von neuem wieder seinen künstlerischen Ernst bekunden. Bülow verwendete allein auf die Haydnsche B-dur-Symphonie drei volle Stunden Probe, und mit welchem Eifer, mit welcher Hingebung, mit welch liebevollem Eingehen auf die geringste Kleinigkeit geschah dieses! Wer überhaupt einen Dirigenten studieren, dessen eigenstes Wesen, sein künstlerisches Gewissen erforschen will, der muß ihn in der Werkstätte seines Wirkens, in den Proben, belauschen. Bülow besitzt die Gabe der Mitteilung dessen, was er denkt, fühlt und will, in einem Grade, der auf die Mitwirkenden geradezu elektrisierend wirkt. Es ist, als ob ein magnetisches Fluidum von ihm ausginge, welches den einzelnen in seinen Ideenkreis völlig bannt. Das Hauptgewicht legt Bülow darauf, daß der gedankliche Inhalt, der thematische Gehalt zur vollen Geltung kommt und aus den einzelnen In-

strumenten, wie er sich ausdrückt, herauswächst; die andern haben sich so lange unterzuordnen, bis auch sie als vollberechtigte Faktoren einzugreifen haben. Einen ebenso großen Nachdruck legt er auf den Rhythmus, er muß scharf und präzise zum Ausdruck kommen. Im kleinsten ist Bülow penibel und er scheut gar nicht davor zurück, einzelne Stellen sechs-, acht- oder noch mehrmal repetieren zu lassen. Einzelne Figuren singt oder spielt er vor, legt die Intentionen des Komponisten in wenigen Worten klar, er giebt nicht nach, bis der Orchesterkörper alles so reproduziert, wie es seinem Geiste vorschwebt, seinem innern Ohr erklingt! Oft genügt eine kurze, frappante, das wesentliche treffende Bemerkung, eine bezeichnende Geste, auch ein kleiner Scherz, um die gewollte Wirkung zu erzielen. Das Gedächtnis Bülows ist als ein phänomenales bekannt; eine wahrhaft verblüffende Probe durften wir erfahren. Bülow dirigierte in der letzten Probe zu einem seiner Konzerte die Waldsymphonie von Raff, und zwar auswendig. Nach dem ersten Satz bat er uns, in der Partitur doch nachzusehen, ob nicht die Pauke neun Takte nach dem Buchstaben K auf dem zweiten Viertel statt auf dem ersten einzusetzen habe. Und es verhielt sich in der That so. Also nicht nur die Partitur im ganzen, ein jeder Takt, jedes einzelne Instrument und jeder Eintritt desselben steht vor seinem geistigen Auge fest und sicher, gleichsam als photographischer Abdruck da.

Wie als Dirigent, so ist Bülow auch als Pianist eine künstlerische Individualität, die einzig in ihrer Art ist. Man hat ihm schon vorgeworfen, daß über seinen Vortrag jener unsichtbare riesige Zeigefinger schwebe, der uns auf jede besonders deutliche Phrasierung, auf jede gelungene Lösung eines rhythmischen, dynamischen oder polyphonen Problems nachdrücklich aufmerksam mache. Es ist nun durchaus nicht zu bestreiten, daß etwas Richtiges in diesen Ausführungen

liegt. Bülow liebt es, die stilistischen Besonderheiten eines Werkes dialektisch gleichsam zu zersetzen, uns den innern Organismus desselben bloßzulegen, aber er weiß doch auch stets das geistige Moment festzuhalten und die einzelnen Fäden zu einem schönen, harmonischen Ganzen zusammenzuweben. Das Kunstwerk wird unter seinen Händen gleichsam wieder lebendig, er selbst tritt dem Hörer gegenüber in das Verhältnis des schaffenden Künstlers, er erscheint als das Medium — man gestatte uns diesen etwas diskreditierten Ausdruck —, durch welches wir in geistige Berührung mit dem Komponisten selbst gelangen. Der reproduzierende Künstler ist, wie ein neuerer geistvoller Ästhetiker es einmal aussprach, der mit Generalvollmacht ausgestattete, voll verantwortliche Vertreter des Schöpfers eines Kunstwerks, und daher richten sich auch an ihn die Anforderungen, welche ersterem selbst gelten.

Als Pianist erscheint uns Bülow dann am größten, wenn er Beethoven spielt. Unsres Wissens hat es auch noch kein Pianist unternommen, an vier aufeinanderfolgenden Abenden die bedeutendsten Soloklavierwerke Beethovens auf das Programm zu setzen und auswendig vorzutragen. Eine physische Spannkraft, eine geistige Energie ohnegleichen gehören hierzu. Aber gerade das schwierigste, das scheinbar unmögliche reizt Bülow. Was bei andern als gewagtes Experiment erscheinen würde, sind wir bei ihm gewohnt als etwas zu betrachten, das sich von selbst versteht.

Bülow hat mit vereinzelten Ausnahmen die chronologische Aufeinanderfolge der einzelnen Werke für seine vier Beethoven-Abende gewählt; er verbindet also mit dem rein künstlerischen auch einen didaktischen Zweck; es sind, wenn man so will, monographische Konzerte. Der Hörer gewinnt einen intimeren Einblick in die geistige Entwicklung des Komponisten, er verfolgt die einzelnen Stadien seines Kunst-

schaffens, er beobachtet, wie die Form sich nach und nach erweitert, der Inhalt immer mehr an Bedeutung und Tiefe der Gedanken zunimmt, bis am Schluß der Meister in seiner vollen Größe vor uns dasteht. Beethoven hatte schon in den ersten, seinem Lehrer Haydn gewidmeten Sonaten op. 2 alle seine Vorgänger überflügelt. Die vollendete Form, die Neuheit der Gedanken, der Adel und die Schönheit der Melodie, die aus tiefster Seele quellende Empfindung: alles wies auf den Höheren hin, der gekommen war, das Gesetz zu erfüllen, der Kunst neue Pforten zu erschließen, ihr ungekannte und ungeahnte Welten zu zeigen. Mit Beethoven beginnt eine neue Epoche der Musik, beginnt die vollständige Emanzipation von der Herrschaft des Schulzwangs auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, die bereits durch seine großen Vorgänger Haydn und Mozart vorbereitet worden war. Aber erst Beethoven gelangte zur vollkommenen Freiheit, indem er die Form der künstlerischen Idee vollständig unterthan machte und sie mit modernem Geist erfüllte; die Form sollte nicht mehr den Inhalt bestimmen und den Geist in seinem Fluge hemmen, sondern frei von den Beschränkungen der musikalischen Scholastik mußte sie werden, nur die goldene Schale sein, welche den edlen Inhalt birgt. Die Form ist, wie Goethe so schön sagt, nur das Glas, durch welches wir die heiligen Strahlen der Natur und des Geistes am Herzen des Menschen zum Feuer sammeln.

Schon in Beethovens Erstlingswerken zeigt sich das Bestreben, der Kunst einen ganz neuen Inhalt zuzuführen, sie zum beredten Dolmetsch des Menschengeistes und des Menschenherzens zu machen; sie soll die Vertraute und die Verkündigerin auch der geheimsten Regungen der Seele sein, sie soll mit zeugen von dem Leid und Weh, von der Lust und Freude, die unser ganzes Sein bewegen; die treue Ge-

fährtin soll sie sein, die in fröhlichen Stunden mit uns jubelt, in trüben Stunden mit uns trauert, aber auch milden und erhebenden Trost spendet. Beethoven ist die Kunst das geworden; ihr hat er alles anvertraut, was seinen ganzen Menschen erfüllte, sie allein auch hat ihm über die Kümmernisse eines bewegten, an Enttäuschungen und schmerzlichen Erfahrungen reichen Lebens mit milder Hand hinweggeholfen. Gerade weil Beethoven die Kunst zur Verkündigerin des Menschenherzens erhob, üben seine Werke auch jenen mächtigen Einfluß aus, welchem sich keiner entziehen kann. Schon in den Schöpfungen der ersten Periode seines Schaffens macht sich dieses Streben nach Wahrheit des Ausdrucks in hohem Maße geltend, schon hier läßt sich in seinen Instrumentalwerken, besonders in seinen Sonaten, jener psychologische Faden nachweisen, der die einzelnen Sätze zu einem ideellen Ganzen verbindet.

Aus der ersten Zeit des Beethovenschen Schaffens hatte Bülow sechs Sonaten- und zwei Variationenwerke für den ersten Vortragsabend gewählt. Unter den Sonaten waren jene in A-dur op. 2 Nr. 2, F-dur op. 10 Nr. 2, C-moll op. 13, G-dur op. 14 und D-dur op. 28 vertreten; ferner gelangten zwölf Variationen über ein russisches Thema und die als op. 34 veröffentlichten sechs Variationen über ein Originalthema in F-dur zum Vortrag.

Was wir über den Dirigenten Bülow ausführten, das gilt in seiner Art auch vom Pianisten Bülow. Ihn mit der gewöhnlichen musikalischen oder ästhetischen Hauselle zu messen, wäre eine Pedanterie sondergleichen. Nicht von ungefähr nimmt er jenen Takt etwas rascher, ritardiert einen andren, sondern dieses Auf- und Abwogen der Bewegung resultiert aus dem Gedankengang und aus der formalen Konstruktion des Ganzen, und bei den betreffenden Parallelstellen haben wir immer gefunden, daß Bülow seinen

Vortrag mit eiserner Konsequenz durchführte, sogar die Nebengriffe. Von willkürlichen Lizenzen kann man hier nicht sprechen, man müßte denn für die starre Regelmäßigkeit des Metronompendels schwärmen und das Wesen jeder echten Kunstübung in den zufällig von einem Lehrer überkommenen Traditionen finden. Unsre alten Meister haben übrigens in ihren Werken oft nicht einmal eine Tempobezeichnung beigefügt, weil sie der Ansicht waren, daß der Berufsmusiker dies schon von selbst herausfinden werde; der Inhalt der Komposition müsse ihm das allein schon sagen. Auch auf die deutliche Phrasierung und die Vortragsnüancen wurde in früheren Zeiten vom Komponisten weniger Wert gelegt, weil er nur mit berufenen Fachgenossen zu thun hatte. Heute, in unsrer Zeit der musikalischen Schnellbleiche, ist das anders geworden, und die von Bülow schon vor Jahren inaugurierte Bewegung, auf möglichst deutliche und exakte Phrasierung der Werke unserer Klassiker ein Hauptaugenmerk zu richten, hatte ihren sehr triftigen Grund. Wer z. B. die Hallbergersche Ausgabe der Klavierwerke eines Mozart und Beethoven mit den heutigen vergleicht, dem wird der Unterschied sofort in die Augen springen, und man muß sich verwundert fragen, wie sogar ein Moscheles auf solche Ideen von Phrasierung fallen konnte. Das ist heute, auch dank den verwandten Bestrebungen Riemanns u. a., anders geworden. Wenn aber einer berufen ist, hier ein Wort mitzureden, so ist es Bülow, und ganz besonders, wenn es sich um Beethoven handelt.

In seinem Vortrag der ersten Sonaten dieses Meisters hat sich Bülow nun freilich manche Lizenzen erlaubt; er hat zuweilen vom tempo rubato einen uns ungewohnten Gebrauch gemacht, er hat uns manche Tempi, wie um nur ein Beispiel zu erwähnen, den zweiten und dritten Satz der G-dur-Sonate op. 14 sowie das Rondo jener in C-dur zu

rasch genommen; über manches schien er auch hier und da etwas flüchtig hinwegzueilen, ja er hat sogar — horribile dictu — etliche Male daneben gegriffen. Aber die Gesamtleistung wurde hierdurch nicht tangiert, und wir würden es höchst kleinlich finden, wollten wir dem Künstler etliche Absonderlichkeiten vorhalten, um dadurch den Eindruck abzuschwächen, den sein Spiel hervorbrachte. Einem Künstler wie Bülow können die eisernen Fesseln des Schulzwangs niemals als die geistigen Vehikel echter Kunstübung erscheinen. Eine freie Auffassung des Tempo ist bei Beethoven, wenn selbstverständlich auch in ganz bestimmten Grenzen gehalten, geboten; sein freier Geist duldet nicht die gleichförmigen mechanischen Pendelbewegungen des Metronoms. Es ist überhaupt eine ganz verkehrte Ansicht, die Metronombezeichnung als eine absolut geltende Vorschrift aufzufassen, sie soll nur im allgemeinen das Durchschnittstempo andeuten. Kein bedeutender Klavierspieler hat sich auch jemals strikte daran gehalten, es würde ja jede Selbstständigkeit des Vortrags, jedes feinere Individualisieren dadurch aufgehoben werden. Solange der Künstler sich in den Grenzen hält, die durch den Charakter, den Geist des Kunstwerks vorgeschrieben sind, darf ihm die persönliche Freiheit nicht durch Zahlen und Taktstriche verkümmert werden. Aber was den Königen im Reiche der Kunst gestattet, ist den Kärrnern noch lange nicht erlaubt; bei ihnen würde die Freiheit in Willkür ausarten, während erstere sie stets in den Dienst der künstlerischen Idee stellen.

Was Bülows Spiel vor allem auszeichnet, ist die reine Klarheit, das schöne edle Maß, die rhythmische Schärfe, die geistige Selbstbeherrschung auch in den leidenschaftlich erregtesten Momenten; dann der unendliche Reichtum an Nüancierungsfähigkeit, ohne daß das Pedal, welches er nur in den seltensten Fällen gebraucht, zu Hilfe gezogen wird.

Er ist ein Sänger, welcher alle Register gleichmäßig beherrscht und dem alle Töne, vom verhauchenden Pianissimo bis zum gewaltigen Forte zu Gebote stehen, und dabei treten die einzelnen Tonfiguren stets in durchsichtigster Klarheit hervor.

So gestalteten sich die vier Beethoven-Abende zu ebensovielen musikalischen Festabenden. Noch selten ist dieser Meister, dieser Geist voll Riesenkräfte, in solch erhabener Größe vor uns erschienen, noch selten hat uns seine Sprache so erschüttert, unsren inneren Menschen so ergriffen. Wir vergaßen Instrument und Technik, der Flug seines Geistes riß uns mit in unendliche Höhen, in unergründliche Tiefen, wir lauschten Bülows Spiel als den Offenbarungen eines visionären Schauens. Von Bülow kann man auch sagen, was vor Jahren ein geistvoller Kritiker über Liszts Klavierspiel schrieb: „Was schert ihn Klavierspiel! Steig' auf den Turm und siehe, wie die Schlacht sich wendet, wie es steht um die Welt im Geiste." Der enge Kreis, welchen die Ritter der Schablone um Beethovens Werke gezogen, ist schon längst gesprengt; ihre Schar wird immer lichter, seitdem ein Liszt, Rubinstein und Bülow uns das innerste Heiligtum seines Geistes erschlossen. Die letzten großen Sonaten sind uns keine sybillinischen Bücher mehr, sondern nur in weit höherem Grade, als die Werke der beiden ersten Perioden, der Spiegel eines nach dem höchsten und edelsten ringenden Geistes. Noch keiner aber hat uns die rätselhaften Schriftzeichen dieser gewaltigen Schöpfungen in solch geistvoller Weise gelöst, wie Bülow; aber nicht nur gelöst hat er sie, sondern sie auch mit neuem herrlichen Leben erfüllt. So gestalteten sich ganz besonders der dritte und letzte Abend zu den schönsten, die wir jemals im Konzertsaal erleben durften. Hatte Bülow schon durch den von höchster Leidenschaft durchglühten Vortrag der Sonata appa-

sionata einen Sturm des Beifalls hervorgerufen, erfuhren die Sonate caractéristique und jene in Fis-dur wie die Phantasie op. 77 eine hinreißend schöne Wiedergabe, so stand der Künstler in den drei letzten Werken des Meisters auf seiner Höhe. Hier erschien er als der Hohepriester, welcher wie kaum ein andrer dazu berufen ist, uns in das innerste Heiligtum des Beethovenschen Geistes einzuführen. Diese letzten Schöpfungen gehören zum tiefsten und gewaltigsten, was er geschaffen; ergreifende und erschütternde Stimmungsbilder ziehen an uns vorüber, und zuweilen glauben wir den Meister sagen zu hören: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht." Aber wenn er noch so sehr in wildem Fluge an uns vorüberstürmt, die Züge immer ernster, finsterer und drohender werden, wenn unendliches Weh ihn erfaßt und die Blicke verzweifelnd in die weite Leere irren und nirgends Hilfe erscheinen will — da ertönen plötzlich Klänge des milden Trostes; ruhige Ergebenheit zieht in das müde, kranke Herz ein, die schweren düsteren Wolken weichen dem freundlichen, warmen Strahl der Sonne. Und dann singt der Meister so innig, so rührend und herzergreifend; der Erde gleichsam entrückt, sieht er den Himmel offen. Wir haben hier ganz besonders die Arietta mit Variationen aus der C-moll-Sonate op. 111 im Auge. Wie herrlich spielte Bülow dieselben; besonders aber, um einzelnes herauszugreifen, die vierte Variation mit ihren überirdischen, seraphischen Klängen! Wer fühlte sich nicht ergriffen von dem schmerzdurchzitterten Gesang des Adagio aus der As-dur Sonate! Nie haben wir den großen Künstler schöner spielen hören, wie an diesem Abend; er bot uns das vollkommenste, was Menschengeist in der Kunst uns zu bieten vermag, es war eine musikalische Feier der erhabensten und erhebendsten Art, eine Verherrlichung des größten Meisters auf dem

Gebiet der Instrumentalmusik durch seinen berufensten Jünger. Größe des Spiels und der Auffassung wachsen bei Bülow mit der Schwierigkeit der Aufgabe. Der zweite Abend, an welchem der Künstler die Sonaten op. 27 Nr. 1 und 2 und op. 31 Nr. 1 und 3, sowie die Variationen op. 35 und jene in E-moll spielte, glich einer freundlichen Idylle, einer im milden Sonnenschein erglänzenden Landschaft, in die nur zuweilen ein trüber Schatten fällt; der dritte Abend brachte uns ein erschütterndes Drama in Tönen, die gewaltigen Offenbarungen eines Riesengeistes, der gar schwer an der Last des Lebens getragen, dem sich aber der härteste Kampf und das tiefste Leid in friedliche, beseligende Harmonien auflöste.

Haben wir Bülow nie schöner spielen hören, wie am dritten Abend, so ist uns sein Spiel dagegen niemals gewaltiger erschienen, als im letzten Konzert. Er hatte sich Aufgaben gestellt, die eines Menschen Kräfte fast übersteigen; nur ein Geist wie der seinige vermochte dieselben in einer Weise zu bewältigen, daß wir nur staunend und bewundernd an dem großen Künstler emporblicken konnten. Bülow begann mit der Sonate in A-dur op. 101, welcher die große Sonate für Hammerklavier op. 106 folgte. Dieses Riesenwerk, das ohne Duplikat in der ganzen Klavierliteratur dasteht, und in welchem eine Fülle von großen und bedeutenden Gedanken sich zu einem organischen Ganzen verdichtet, stellt an Vortrag und Technik des Spielers solch exorbitante Forderungen, daß nur auserwählte Geister denselben gerecht zu werden vermögen. Es gehört Bülows absolute Herrschaft über das Instrument, sein intimes Vertrautsein mit dem Meister, sein klares Erkennen und Verfolgen des feinsten Geäders des reich verzweigten Gedankenganges dazu, um diese Schöpfung dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen. Ganz wird dies zwar nie gelingen, denn das Werk ist, um einen Goetheschen Ausspruch zu umschreiben,

zu profund, um jemals populär werden zu können. Es gilt dies besonders von dem Finale, eine der großartigsten Fugen, die jemals geschrieben worden sind. Von wunderbarer Schönheit ist das Adagio, von welchem Bülow mit Recht in seiner instruktiven Bearbeitung der Beethovenschen Sonaten sagt, daß fast kein anders Tonstück des Meisters eine so andächtige, ehrfurchtsvolle Hingebung erfordert, um seiner schmerzreichen Erhabenheit gerecht zu werden. „Hier hört das Klavierspielen auf: wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu sprechen vermag, begnüge sich mit dem Lesen." Bülow wußte freilich der Sprache die Zunge zu lösen, und uns die Geheimnisse dieser aus einer anderen Welt herübertönenden Klänge zu offenbaren.

Noch größer erschien uns der Künstler aber in der Wiedergabe der 33 Veränderungen über den Diabellischen Walzer. Ein Werk von titanenhaftem Aufbau, ein symphonisches Tongemälde für Klavier, „ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge", wie Bülow es nennt, das noch den spätesten Generationen geistige Nahrung bieten wird. Kaum in einem andren Werke erscheint die Gestaltungskraft Beethovens genialer und riesiger, wie in diesen Variationen, welche einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit der Form wie der musikalischen Charakteristik enthalten, daß wir dieser Schöpfung keine ähnliche an die Seite zu stellen müßten. In geistiger wie technischer Hinsicht war die Wiedergabe dieser Variationen die bedeutendste Leistung des Künstlers. Zum Schluß spielte Herr von Bülow das Rondo a capriccio op. 129, dieses Erzeugnis einer tollen Laune, eine Humoreske von wahrhaft klassischem Wert.

Weniger vermochten wir uns mit dem Chopinspiel Bülows zu befreunden. Sein diesem Komponisten gewidmeter Abend war ebenso interessant wie anregend, aber es war nicht immer Chopin, was wir hörten. Von Meyerbeer

glauben wir rührt der Ausspruch her, daß das Klavier nur von Nüancen und von der Kantilene lebe, es sei ein Intimitäts-Instrument. In dieser Allgemeinheit ausgesprochen, fordert dieser Satz zum Widerspruch heraus, aber auf Chopin angewandt, trifft er den punctum saliens seines künstlerischen Schaffens. Das Klavier war ihm der innig verbundene Freund, dem er sich schrankenlos hingab, ihm alle seine Leiden und Schmerzen klagte, die sein Herz bewegenden Hoffnungen anvertraute. Die Haupt-Lebensadern seiner Schöpfungen sind in der That die Nüance und die Kantilene, aber nicht die Kantilene eines Mozart, Beethoven oder Schumann, welche vom Sonnenschein des Lebens beschienen ist, sondern jene des glänzenden Salons, wo man nur leise und behutsam auftreten darf, stets à quatre épingles geschmückt erscheinen muß; die Leidenschaft darf hier nur in gedämpften Tönen reden. Man hat Chopin schon den musikalischen Heine genannt; der Vergleich hinkt, aber es liegt doch etwas Wahres in demselben. Seine Lyrik hat mit jener des Dichters manches gemein; aus der tiefsten elegischen kontemplativen Stimmung werden wir zuweilen durch plötzliche grelle Dissonanzen aufgeschreckt, welche wie herbe Ironie klingen. Aber Chopin hat dem Klavier eine neue Technik erobert, demselben bisher ungeahnte Effekte abgelauscht und einen ganz neuen Stil geschaffen, einen Stil, welcher der eigensten Natur des Instruments entspricht. Seine Werke bewegen sich zwar in nur eng gezogenen Grenzen, aber was Chopin gibt, ist durchaus sein Eigen, auch seine Harmonie und Modulation. So wenig man Chopins Kompositionen, die fast ausschließlich für sein Lieblingsinstrument geschrieben sind, in bestimmte Stilperioden einteilen kann, so wenig ist auch der Einfluß einer bestimmten Schule auf sein künstlerisches Schaffen nachzuweisen. Aber nur die kleineren Formen entsprechen seiner Individualität.

So entbehren seine Sonaten, Konzerte und das einzige Trio, welches er geschrieben hat, der thematischen Ausgestaltung, die Motive der Gegensätzlichkeit, der logischen Entwicklung. Die beiden Pole seines Schaffens sind der Aphorismos und die Arabeske.

Das sind alles Momente, die dem scharf und logisch denkenden Geiste eines Bülow, welcher gleichsam wuchtige Gedanken unter den Fingern haben muß, im Grund genommen weniger zusagen müssen. Chopin ist kein Mann der That, des selbstbewußten Wollens, er ist eine mehr passive, weibliche, träumerische, in sich gekehrte Natur. Ihm fehlte sowohl die physische wie die geistige Kraft, um große Ideen in kühnem Wurfe hinzustellen; er führte vielmehr ein phantastisches Dämmerleben, in welchem die Gestalten seiner Phantasie stets nur in verschwommenen Umrissen erschienen; so bald das Licht des Tages sie beleuchtet, verschwinden sie in nebelhafte Ferne. Sie können daher keine Prüfung auf Herz und Nieren ertragen, sie wollen nicht derb angefaßt sein, sonst zerinnen sie unter den Händen und entfliehen wie eitel Hauch. Alle, welche Chopin noch haben spielen hören oder seinen Unterricht genossen, heben die Grazie und Eleganz seines Spiels, das säuselnde Mezza voce, die unvergleichliche Anmut seiner Kantilene hervor, besonders aber auch das zart hin- und herschaukelnde Rubato, welches Liszt mit dem Winde vergleicht, der in den Blättern spielt und unter denselben Leben und Bewegung erweckt, während der Baum selbst doch stets derselbe bleibt.

Herr von Bülow faßt Chopin in manchen Werken von einer uns ungewohnten Seite an; er hat selbstverständlich seinen Kant studiert und pflegt in der Regel geradeaus mit unerbittlicher Logik auf den geistigen Kernpunkt loszusteuern. Doch glauben wir, daß der schwermüthige, einsam in sich gekehrte Pole nicht immer eine scharfe geistige Analyse seines

Schaffens erträgt. Diese auf- und abwogende Bewegung, die man allenfalls das Rubato des Begriffs nennen könnte, duldet keine zu schroffen Accente, keine schneidenden Zäsuren, keine in die ganze Stimmung zu starke ingreifenden Kontraste und orchestralen Effekte. Diese Momente schienen uns durch Bülow oft zu stark hervorgehoben. Aber trotz mancher Bedenken, mußten wir auch hier wieder die Größe seine Geistes, die Energie seines Wollens, seine nur auf das höchste Ideal gerichtete künstlerische Gesinnung, den alles mit sich fortreißenden Flug naturwahrer Leidenschaft bewundern. Aber: Quod licet Jovi, non licet bovi! Nur ein starker Geist wie Bülow darf sich zuweilen über jene Schranken hinwegsetzen, welche durch die Individualität des Komponisten, durch den eigensten Charakter seiner Werke gezogen sind. Was ein geistvoller Schriftsteller einstens von Liszt sagte, dürfen wir auch auf Bülow anwenden, auch ihm wird das Klavier zum approximativen Ausdruck seiner hohen Geistesbildung, seines künstlerischen Glaubens und Seins.

Marcella Sembrich.

Die Natur liebt es zuweilen, auf einzelne von ihr Bevorzugte die schönsten Gaben in verschwenderischster Fülle auszustreuen. Auch Frau Marcella gehört zu diesen Begnadeten; sie ist nicht nur eine der glänzendsten Vertreterinnen des bel canto, sondern auch eine vortreffliche Pianistin und Violinistin. Die Künstlerin wurde am 18. Februar 1858 in Galizien geboren; ihr Vater Kochanska war Violinist, den des Lebens Kampf schwer drückte. Erst vier Jahre alt, erhielt die kleine Marcella den ersten Klavierunterricht, im sechsten die erste Unterweisung im Violinspiel. Aber ihrer Jugend strahlte nicht der freundliche warme Sonnenschein, gar früh mußte sie die Entbehrungen und den Ernst des Lebens kennen lernen. Die heitere Sorglosigkeit des Kindesgemüts wurde in noch zartem Alter von dem alltäglich sich erneuernden Kampf um das Dasein getrübt, gar bald mußte sie das Erlernte praktisch verwerten, um die Ihrigen unterstützen zu können. Sie wäre vielleicht auch niemals aus den kleinlichen, ärmlichen Verhältnissen herausgekommen, und einsam und unbekannt gleich so manchem andren Talent, dessen

Blüte der Nachtfrost des Lebens geknickt, durch die Welt gegangen, wenn nicht ein warmer Kunstenthusiast, ein polnischer Beamter Namens Janowicz, sich ihrer angenommen hätte. Er brachte die zwölfjährige Marcella eines Tages zum Direktor des Lemberger Konservatoriums. Vier Jahre lang war sie hier die Schülerin ihres heutigen Gatten, des Pianisten Professor Wilhelm Stengel, welcher die junge, außerordentlich begabte Elevin mit den Werken der großen Meister des Pianoforte bekannt machte. Er wies sie alsdann an Professor Epstein in Wien, welcher zuerst auf ihre schöne Stimme aufmerksam wurde. Auf seinen Rat ging sie nach Mailand, um bei Lamperti bis zum Jahre 1877 den gründlichsten Gesangstudien obzuliegen. Ihren ersten künstlerischen Erfolg errang sie in demselben Jahre an der italienischen Oper in Athen und zwar in den „Puritanern". Seitdem hat ihr Ruf die Welt durcheilt, und heute steht sie als gereifte Künstlerin vor uns. Ihre Hauptbedeutung liegt wie gesagt auf dem Gebiete des bel canto, wozu sich ihr leicht ansprechendes, der schweren Accente ermangelndes Organ vorzugsweise eignet. Die Stimme ist namentlich in der Mittellage keine große, voluminöse, aber ihr Ton ist von einem Schmelz, von einer Süßigkeit und Lieblichkeit, daß sie die Herzen mit ihren Gesang stets im Sturm zu erobern weiß.

In Frau Marcella Sembrich — sie nennt sich nach dem Namen ihrer Mutter — feiert die italienische Gesangskunst wieder einmal einen ihrer höchsten Triumphe. Die Egalität der Töne, die ausgezeichnete Verschmelzung der Register, die Reinheit des Tonansatzes, die durchsichtige Klarheit ihrer Koloratur, das glänzende Staccato, die perlenden Skalengänge, die silberne Glockenhelle auch der höchsten Töne — alle diese Faktoren vereinigen sich zu einem künstlerischen Ganzen und reihen Frau Sembrich den bedeutendsten

Gesangskünstlerinen unseres Jahrhunderts an. Aber eine Achillesferse besitzt auch sie, und dies ist ihr Triller, welcher nicht glatt und rund schlägt, sondern in ungleichen Schwingungen erklingt.

Daß der echte Künstler sogar das Triviale in eine höhere Sphäre zu erheben weiß, hat uns Frau Sembrich als Lucia bewiesen. Irgend welche Sympathien vermag uns ja dieses Schemen niemals einzuflößen, und wenn Lucia auch noch so vortrefflich gesungen und dargestellt wird, so können wir uns über die entsetzliche Trivialität der Musik niemals ganz hinwegsetzen. Wir müssen alle Brücken hinter uns abbrechen, die musikalische und dramatische Logik, ja sogar den gesunden Menschenverstand zu Hause lassen und uns ausschließlich dem vollen Reiz, der ganzen Schönheit des bel canto hingeben, als eine dessen vornehmsten Vertreterinnen Frau Marcella Sembrich unbedingt angesehen werden muß. Sie repräsentiert die auf den Aussterbe-Etat gesetzte altitalienische Gesangskunst mit all ihren blendenden Vorzügen. Ja, sie repräsentiert dieselben in hervorragenderer Weise als die Patti. Wir haben vor etwa zwanzig Jahren die Patti in ihren Glanzrollen, auch als Lucia gehört und gesehen. Ihre Gesangskunst war ebenso bewundernswert, aber jene Weichheit und Wärme der Stimme, jenen vollen Gemütston des Vortrages besaß sie nicht, der uns den Gesang der Sembrich zu einem so sympatischen macht. Besitzt auch ihre Mittellage keine kräftige Fülle, so entbehrt sie dagegen der Schärfe des Timbres, welche jene der Patti niemals ganz verloren hat. Die bereits geschilderten Vorzüge ihres Gesanges sowie der vornehme künstlerische Geschmack ihres Vortrages vermögen sogar den leeren Kling-Klang der italienischen Maestri zu durchgeistigen.

Diese Vorzüge erscheinen auf der Bühne in noch glänzenderem Lichte als im Konzertsaal; dies bewies gerade

ihre Lucia. Die Lucia hat einen Stich ins tragische, ins heroische, aber auch nur einen Stich. Im Grunde genommen ist die Schwester des edlen Lord ein schwankendes Rohr im Winde, ohne energische, selbstbewußte Initiative, sie ist durchaus abhängig von den Einflüssen des Augenblicks. Heute gelobt sie ihrem Geliebten unverbrüchliche Treue, morgen unterwirft sie sich ohne Widerspruch dem Willen und Befehl des Bruders und schließt den Ehebund mit dem ihr verhaßten Lord Arthur, um alsdann ihr bißchen Verstand vollends zu verlieren. Lucia ist nichts weiter als eine Drahtpuppe, eine Marionette in den Händen des Librettisten und Komponisten, und das Außergewöhnliche, daß eine Wahnsinnige eine große, die äußersten Kräfte anspannende schwere Koloratur-Arie regelrecht absingt, wird hier zum Ereigniß. Es gehört daher nicht nur eine außerordentliche Gesangskünstlerin, sondern auch eine tüchtige Darstellerin dazu, uns Kindern einer Zeit, die auch nach dem Warum, nach der psychologischen Begründung eines dramatischen Charakters fragen, über solche wesentliche Mängel hinwegzutäuschen und diejenigen Momente mit künstlerischem Instinkt herauszufinden und logisch zu verbinden, welche uns ein steigendes und wachsendes Interesse zu erwecken vermögen. Frau Sembrich weiß als Lucia dieses Interesse wach zu erhalten. Sie singt mit einer Wärme der Empfindung, mit einer Noblesse und anspruchslosen Einfachheit des Vortrages, der jede Effekthascherei vermeidet, daß wir auch dem keckſten und verwegensten Rouladen-Firlefanz ein künstlerisches, ja wir möchten sagen ein menschliches Interesse abzugewinnen vermögen. Wie ergreifend singt die Künstlerin die erste Arie des ersten Akts, wie meisterhaft und voll dramatischen Lebens ist ihr Dialog; wie weiß sie uns in der großen Szene des zweiten Aktes zu erschüttern, wo Lucias Herz den Kampf zwischen treuer Herzensliebe und vermeintlicher Pflicht kämpft. Ihre

Gesangskunst feiert aber den schönsten Triumph in der großen Wahnsinns-Arie des dritten Akts. Die höchste und vollkommenste Kunst des technischen Könnens ist eben bei Frau Sembrich in den Dienst des Schönen gestellt.

Einen noch bedeutenderen Eindruck hinterließ uns die „Violetta" der Künstlerin in Verdis „La Traviata". Es ist ein Vorzug und kein Fehler in der Darstellung, daß Frau Sembrich nicht die Kameliendame, nicht das Freche, Sittlich-verletzende einer Vertreterin der Demimonde in den Vordergrund rückte; sie überschritt in der Darstellung niemals die Grenzen des Schönen, nicht einmal versuchte Frau Sembrich jenen leichtfertigen, abstoßenden Ton anzuschlagen, welcher Frau Desirée-Artot in dieser Rolle eigen war. Letztere verstand es wohl meisterhaft, mit einer gewissen Eleganz das leichtfertige Wesen der Violetta darzustellen, aber ein Residuum von ästhetischem Mißbehagen blieb doch stets zurück, und vermochte uns niemals über das Anstößige der Situation hinwegzutäuschen. Frau Sembrich bewährte sich nun gerade darin als geschmackvolle Darstellerin, daß sie weniger die Nachtseiten dieses Charakters, als vielmehr die leidenschaftliche, vor keinem Opfer zurückschreckende warme und aufrichtige Liebe der Violetta zu Alfred Germont in den Vordergrund rückte. Violetta geht moralisch und physisch zu Grunde, aber ihr Ende söhnt uns mit allen Verirrungen ihres Lebens aus. Ihrem Geliebten hat sie Treue bewahrt, Treue bewahrt bis zum Tode, und was sie schwer gefehlt, hat sie auch schwer gesühnt. Die Moral des Stücks ist und bleibt dagegen immerhin eine bedenkliche, ja, eine abstoßende, verletzende, aber eine Darstellung der Violetta wie jene der Frau Sembrich vermag uns wenigstens milder zu stimmen, sie vermag uns etliche Sympathie für jenes Wesen zu erwecken, welches das Opfer der Verhältnisse, aber nicht weniger auch der eigenen Schuld geworden ist. So wußte

uns Frau Sembrich gleich in der ersten Szene mit ihrer kindlichen herzlichen Fröhlichkeit zu erfreuen und über das Bedenkliche der Situation hinwegzuhelfen. Es lag etwas Herzgewinnendes in ihrem Gesang: „Wer fröhlich das Leben genießet", einen goldenen Schimmer von echter wahrer Poesie wußte sie darüber zu breiten. Rührende, ergreifende Töne schlug sie in der großen Szene: „Seltsam! Stets tönt im Herzen seine Stimme mir" an. Die ganze Glut eines dem Guten und Edlen nicht abgestorbenen Herzens, dessen Pulse nur für den einen, einzig Geliebten schlagen, wußte die Künstlerin ihrem Gesange einzuhauchen; ergreifend klangen die Klageweisen über das im blinden Taumel eitler Lust verbrachte Leben, daß nur der warme Strahl wahrer Liebe beselige. Von überwältigender Wirkung war das Duett mit Germont; und als Violetta den Vater ihres Geliebten umarmt und aus Liebe zum größten und schwersten Opfer bereit ist, da wußte uns Frau Sembrich wahrhaft zu erschüttern. Und welch innige Herzenstöne fand die Sängerin im darauffolgenden Duett mit Alfred! Aber den künstlerischen Höhepunkt ihrer Leistung erreichte Frau Sembrich in der Sterbeszene. Die Palme gebührt hier sowohl der Sängerin wie der Darstellerin. Diese wundervollen Übergänge und Schattirungen vom Forte zum Piano und verhauchenden Pianissimo haben wir nie gehört; um so ergreifender war diese Szene, als Frau Sembrich alle realistischen Übertreibungen, alles Pathologische, also auch den obligaten Lungenhusten vermied. Und als der Tod schon tief in ihrem Herzen nagt, sie aber neues Leben in sich zu fühlen und einer schönen Zukunft entgegenzuschreiten glaubt, da sang Frau Sembrich die Worte nicht, wie die meisten Darstellerinnen mit überlauter Stimme, sondern sie flüsterte sie nur noch, um dann macht- und kraftlos zurückzusinken und ihr Leben zu enden.

Eine Leistung voll köstlicher Frische und gewinnender Grazie ist ihre Rosine in Rossinis „Barbier". Es war nicht nur die glänzende Gesangsvirtuosität, nicht die kecken Staccati, die perlenden Läufe, die unfehlbare Reinheit der Intonation, welche die Rosine uns als die bedeutendste Leistung der Frau Sembrich erscheinen ließen, sondern auch der belebte Vortrag und das von köstlicher Laune durchwehte einfache und natürliche Spiel. Wir haben noch von keiner anderen Rosine, auch von jener der Patti nicht, die Gesangstunde mit so viel Frische und Natürlichkeit wiedergeben sehen. Leicht mit der Hand über die Tasten gleitend, die Frau Sembrich ja auch mit Meisterschaft beherrscht, sang sie mit halber Stimme, während ihr Vormund vom schlauen Figaro eingeseift wurde, die verwegensten Skalen, Läufe und Triller mit einer Anmuth und Liebenswürdigkeit, daß ihr gräflicher , ganz verblüfft dreinschauender Verehrer eine gar seltsame Figur dazu abgab. Nachdem Frau Sembrich mit den bekannten Variationen von Proch ihrem Gesanglehrer ad aures demonstriert hatte, wie man eigentlich singen sollte, um ein wirklicher Künstler zu sein, da meinte freilich Doktor Bartolo-Ehrke, es fehle ihr noch an der nöthigen Geläufigkeit, ein einfaches Lied möchte er aber gar zu gern noch von ihr hören. Der Jubel, welcher sich bei diesem vernünftigen Einfall des beschränkten Sohnes Äskulaps im Hamburger Musentempel erhob, veranlaßte die liebenswürdige Mündel, ein Schlummerlied von Ries mit dem ganzen Schmelz und der bezaubernden Süßigkeit ihrer Stimme vorzutragen. Sie wußte sogar das stumpfe Herz des spießbürgerlichen Vormunds weich zu stimmen, welcher mit bewegten Worten seine Mündel bat, noch ein Lied zu singen. Eine gewisse Sympathie des Herzens muß Rosine trotz ihrer Liebe zum Grafen zu dem alten, steifen, mit dem ehrwürdigen Lorbeer der Perücke bekränzten Vormund

doch hingezogen haben, daß sie sich nunmehr selbst an das Piano setzte und schelmisch trällernde Weisen anstimmte, die nicht nur das Herz des alten Gecken wonnesam rührten.

Wie überall, so hat die Künstlerin auch in Hamburg die Sympathien des Publikums sich im Sturm erobert, und wo auch ihre Stimme erklingen wird, die Wertschätzung aller Kunstfreunde wird ihr stets sicher sein, denn sie gehört wie gesagt zu jenen Bevorzugten, auf welche die Natur ihre schönsten Gaben in verschwenderischster Fülle ausgestreut hat.

Hermann Winkelmann.

Von allen Künsten ist es die Muse Apolls, des göttlichen Sängers, welche die geheimsten Saiten unsrer Seele zum Erklingen bringt. Fehlt unsrer Kunst das scharfe Umgrenztsein des bestimmten Gedankens, so dringt sie um so mehr in die Tiefen unsres ganzen Seins; sie zieht uns mit empor in wolkenlose Höhen, wo wir in leichtbeschwingtem Fluge der strahlenden Sonne des schönen Ideals zufliegen. Wie unsre Kunst aber im Wesen des menschlichen Geistes und Gemüts wurzelt, so vermag auch nur das menschliche Organ allein den uns bewegenden Empfindungen den vollkommensten Ausdruck zu verleihen, denn die Stimme ist nicht wie ein andres Instrument an ein äußeres totes Material gebunden, sondern sie baut sich auf aus den geheimnisvollen Mächten der Seele. Wer diese Zauberharfe zu rühren weiß, der vermag Wunder zu wirken; mit ihm klagen und trauern, mit ihm jubeln wir.

Ein solcher Zauberer ist Hermann Winkelmann, welcher für die verzweigte Skala des menschlichen Gemüts die schönsten Akkorde anzuschlagen, die herrlichsten Töne zu singen weiß. Vorab ist Winkelmann einer unsrer ersten, wenn nicht der erste Wagnersänger; hat er doch auch das Glück gehabt, den größten Teil der Partien unter der Leitung des Meisters

selbst zu studieren, und sich vollständig in dessen künstlerischen Ideenkreis hineinzuleben. Wagner konnte aber nur für einen Sänger so viel Interesse empfinden, welcher ihm sowohl durch sein Können wie durch seine künstlerische Intelligenz imponierte. Und beides besitzt Hermann Winkelmann in hohem Grade. Aber er besitzt noch eine Eigenschaft, welche seinen künstlerischen Leistungen erst die wahre Weihe gibt, nämlich jenen vollströmenden Herzenston, der überzeugt und hinreißt, weil er wahr ist. Das war es auch, was Wagner meinte, als er einstens in Bayreuth zu ihm sagte: „Lieber Winkelmann, ich habe Sie gerade deswegen gern, weil Sie ein nervöser Tenor sind; wenn nur auch Ihre Kollegen nervöser wären." Unter Nervosität verstand Wagner hier jenes gewisse reizbare Mitempfinden des vom Komponisten Gewollten, jenes Herausarbeiten von innen, welches alles Äußerliche, Konventionelle vermeidet.

So gehört Hermann Winkelmann zu jenen seltenen Sängern, welche alle Faktoren in sich vereinigen, die eine vollkommene und harmonische Leistung verbürgen. Erscheinung, Spiel und Gesang qualifizieren ihn zu einem unsrer bedeutendsten dramatischen Darsteller. Wort und Ton, ausdrucksvolle Mimik und schöne Plastik der Bewegungen verbinden sich zu einem untrennbaren Ganzen; keines dieser Momente drängt sich je in den Vordergrund, sondern sie erscheinen gleichmäßig der Idee untergeordnet, welche in dem darzustellenden Charakter ihre künstlerische Verkörperung findet. Am größten erschien er uns in den Wagnerschen Dramen, besonders aber als Tannhäuser und Lohengrin.

In der ganzen Opernlitteratur gibt es kaum einen zweiten Charakter, welcher von der ersten bis zur letzten Szene in so hohem Grade die Anspannung aller physischen und seelischen Kräfte des Sängers und Darstellers erfordert, als jener des Tannhäuser. In fieberhafter Hast drängt die

Handlung vorwärts, deren belebender und treibender Mittelpunkt er ist, Tannhäuser, der nach dem Höchsten und Reinsten strebende Geist, und doch wieder der schwache, seinen sinnlichen Affekten unterliegende Mensch. Dieser Dualismus in der menschlichen Natur, das Ringen nach dem Ideal und dann wieder das Gebundensein unsres Geistes durch Kräfte, welche auch das edelste Streben und das kräftigste Wollen nie ganz überwinden werden — dieser Dualismus ist in Tannhäuser in genialer Weise symbolisiert. Einen solchen Charakter lebensfähig zu gestalten, das ist eine Aufgabe, welche nur ein bedeutender Künstler lösen kann. Und ein solcher Künstler ist Hermann Winkelmann. Sein Tannhäuser ist eine Leistung so herrlich und schön, so ergreifend und wahr, von solch hinreißender Innigkeit und Leidenschaft des Ausdrucks belebt und beseelt, daß wir nur mit höchster Befriedigung derselben gedenken können. Einen großen Vorzug vor den meisten Wagnersängern hat Winkelmann schon darin voraus, daß er sämtliche Faktoren einer vollkommenen künstlerischen Darstellung in ebenbürtiger Weise in sich vereinigt. Sein Spiel steht auf derselben hohen Stufe wie sein schöner, ausdrucksvoller, durch die hinreißende Macht eines sonoren und sympatischen Organs getragener Gesang, welcher der ganzen reichen Skala der widerstrebendsten Empfindungen den überzeugendsten Ausdruck zu geben vermag. So vermochte er aus Tannhäuser ein ergreifendes und erschütterndes Seelengemälde zu schaffen. Als er noch sinnberauscht von den Freuden des Hörselbergs, in welchem er liebesmüde von dem Geläute der heimatlichen Glocken träumt, sich plötzlich der Erde wiedergegeben sieht, da irrt sein Auge wie geblendet umher, die Sinne drohen ihm zu schwinden vor Freude und Entzücken. Da klingt frommer Pilgergesang an sein Ohr; jetzt erst — und so wollte Wagner es auch haben — wird ihm das Bewußtsein seiner Schuld klar, und

in inbrünstigem Gebet sinkt er vor dem Marienbilde in die Knie. Von höchster Schönheit und überzeugender Wahrheit sind Gesang und Spiel des Herrn Winkelmann in der Sängerkampf-Szene im zweiten Akt. Wie weiß er den Ausdruck immer leidenschaftlicher zu steigern bis zu dem in wilder fieberhaft pulsierenden Venuslied! Wie gellend klingt sein höhnischer Zuruf an Biterolf: „Ha, thörichter Prahler!" Und als die Ritter mit den Schwertern auf ihn eindringen, da knickt er nicht reumütig und zerknirscht zusammen, sondern hoch aufrecht, mit glühenden Augen steht er da, der Gegenwart entrückt und die Freuden des Hörselbergs gleichsam im Geiste genießend. Erst bei den Worten der Elisabeth: „Und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort", erwacht er wie aus einem wüsten Traume, und läßt das Schwert sinken. Aber als sie zwischen die auf Tannhäuser eindringenden Ritter tritt und die Frage an sie richtet, was er ihnen denn Leides gethan: „Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte mit einem jähen Schlag er brach", als sie selbst sich Gott als Opfer darbietet, da übermannt ihn der tiefste Schmerz, da überkommt ihn das Gefühl seiner tiefen und schweren Schuld, das Gefühl, die Edelste und Reinste verloren zu haben. Er sinkt ihr zu Füßen und birgt sein Haupt schluchzend in ihren Mantel. Während des darauffolgenden sentenzelnden Monologs des Landgrafen, da richtet sich Winkelmann wieder hoch auf, wenn auch der tiefe Seelenschmerz sich in allen Zügen wiederspiegelt; er ist der edle kühne Sänger, der, wenn er auch schwer gefehlt, doch auch in seinem Falle noch seine Größe bewahrt und unsre volle Sympathie beansprucht. Auf derselben hohen künstlerischen Stufe stand die Erzählung im dritten Akt, aus welcher Herr Winkelmann ein Drama für sich schuf, ein Drama von unaufhaltsamer Steigerung, von erschütternder Wahrheit. Das Ganze wächst aus dem düsteren Hintergrund hervor

und durchschneidet eiseskalt unsre Seele, wie der holde Sang von der Verheißung lügnerischem Klang das blutende Herz des Minnesängers.

Vornehm, stolz und würdig in jeder Bewegung, edel und wahr im Ausdruck, ist Winkelmann als Repräsentant jenes gottgesandten Helden, vor dessen Erscheinung die Menge scheu und ehrerbietig zurückweicht. Nachdem er dem Könige verkündet, daß er gekommen, um zum Kampfe für die Magd zu stehen, der schwere Klage angethan, wendet er sich mit liebestrahlendem Blick zu Elsa. Aber er will sie zunächst prüfen, er will wissen und erfahren, ob sie sich ohne Bang' und Graun seinem Schutze anvertrauen wolle. Als sie ihm dann ihre Liebe bekannt, da schimmert schon ein wärmerer Gemütston durch die Frage, ob sie ganz sein eigen werden wolle, wenn er im Kampfe siege. Und als sie nun Leib und Seele ihm zu eigen verspricht, da berührt uns wie warmer Sonnenschein die Frage: „Elsa, soll ich Dein Gatte heißen?" Lohengrins Herz hält aber den heißen Strom seiner Empfindung noch zurück, ein Ton der Wehmuth durchzittert die bangende Frage, ob sie nie seine Herkunft, sein' Nam' und Art erforschen wolle; er wiederholt sie bestimmter und ernster. Aber als dann Elsa unverbrüchliche Treue seinem Gebot schwört, da jubelt die Brust in vollem seligem Entzücken: „Elsa, ich liebe Dich". Auf derselben Höhe steht Winkelmann in der Domszene. Inmitten der leidenschaftlichen Erregtheit der Menge bewahrt sein Lohengrin die ruhige, hoheitsvolle Würde. Es bleibt uns unvergessen, wie er Ortrud sein: „Du fürchterliches Weib, steh' ab von ihr" zudonnert, dem Telramund jede Rede verweigert und, gleichsam von schmerzlicher Ahnung durchzittert, in bewegtem Tone sich zu Elsa wendet, in deren Hand und in deren Treue alles Glückes Pfand liege. Aus dem dritten Akt weiß Winkelmann ein in mächtigen Crescendis

sich aufbauendes Finale zu gestalten, das in der herrlich gesungenen Gralserzählung seinen Höhepunkt erreicht. So ist sein Lohengrin eine Leistung voll Adel und Poesie, voll dramatischer Wahrheit und seelenvollem Ausdruck.

Wenn Walther Stolzing auch nicht zu jenen Partien gehört, welche dem Sänger Gelegenheit zur vielseitigen Entfaltung seiner Stimme geben, so stellt Wagner um so größere Ansprüche an des Spiel des Darstellers, mochte er auch den Stolzing nur eine Singerolle nennen. Er ist der eigentliche Mittelpunkt der ganzen Handlung, er bildet das alles bewegende geistige Element, um welches sich alles konzentriert; er repräsentiert den neuerwachenden Frühling in der Kunst, den künstlerischen Idealismus gegenüber dem verknöcherten Philistertum, das nur im toten, von keinem frischen Hauche belebten Formalismus das einzige und höchste Ziel alles geistigen Strebens findet. Gar seltsam mutet den Ritter, dessen Lehrmeister der edle deutsche Sänger Walther von der Vogelweide gewesen, die Sippe der Spengler, Schreiber, Schneider und Seifensieder an, welche sich die höchsten Wahrer der echten Kunst dünken, und doch nur am leblosen Buchstaben, an der starren Regel kleben. Sie können jene Weise nicht verstehen, welche der jubelnden Brust entströmt, sie können die Worte nicht fassen, welche aus tiefstem Herzen quellend das ewige Lied von Lenz und Liebe singen. Hermann Winkelmann weiß auch hier wieder den stetig wechselnden Bewegungen des Gemüts die richtigen Accente zu geben, sein Spiel spiegelt alle seine Empfindungen in überzeugendster Weise wieder. Und als die Philister der geistlosen Schablone auf ihn eindringen, und ihrer von Neid und Bosheit gemischten Entrüstung ob solch ärgerlichen und, wie sie meinen, regellosen Gesanges Ausdruck geben, da übermannt ihn der Widerwille; zum Wald, zum grünen, will er zurück, da kann er, ungestört von der „Meister

Kräh'n" frei singen wie die Lerche, singen sein Lied von der Frauen Ehr' und holder Minne. So bot uns Hermann Winkelmann im ersten Akt ein fein abgetöntes Bild von den wechselnden Empfindungen und Stimmungen, welche des Ritters Brust bewegen. In der Szene mit Eva im zweiten Akt liegt der Schwerpunkt im deklamatorischen Gesang, Wort und Ton fallen hier gleichsam auf einen Schlag zusammen und ergänzen sich gegenseitig. Auch hier erweist sich Winkelmann als kunstgebildeter Sänger, und eine gewisse Sterilität der Handlung — wir haben die auf den Fluchtversuch folgende Szene im Auge — macht uns sein lebhaftes und ausdrucksvolles Spiel vergessen. Immer ist und bleibt Winkelmann als Walther Stolzing der vornehme Edelmann, der ritterliche, auf das Ideal und Schöne angelegte Jüngling, der gemütsinnige Mensch.

Von den übrigen Rollen Winkelmanns erwähnen wir noch seinen Merlin. Die Partie ist für den Darsteller nicht leicht, da eine psychologische Entwicklung, ein dramatischer Aufbau des Charakters ausgeschlossen erscheint; der Künstler kann sich nur an einzelne Momente halten, welche allein eine Steigerung des Ausdrucks ermöglichen. Solche musikalische Höhepunkte, dramatische kann man kaum sagen, sind die Szenen im ersten Akt, wo Merlin begeistert in die Saiten greift, dann jene mit Viviane, und das große Duett im zweiten Akt. Im letzten Akt ist Merlin ein armer kranker Mann, und hat als solcher kein dramatisches Interesse mehr für uns. Freilich ist Tristan im dritten Akt auch auf den Tod verwundet, aber wie weiß Wagner hier dieses Moment zu benutzen und ein Gemälde von düsterster Tragik, die leider nur auch ihre stark pathologische Seite hat, mit den Farbentönen eines Makart zu entwerfen! Winkelmann erweist auch in dieser Partie seine bedeutende dramatische Gestaltungskraft. Er ist nach Kräften bemüht, aus den

einzelnen Mosaikstückchen ein einheitliches Ganze zu schaffen, und uns die unvermittelten Sprünge vergessen zu machen, welche der Heldentenor der Oper an dem willkürlich hin- und her-baumelnden Drahtseil des Librettisten ausgeführt. Seine volle Kraft und Schönheit entfaltet das herrliche Organ in der mit höchster Begeisterung gesungenen Hymne: „Heil dir, mein König"; die Steigerungsmomente in der Szene mit Viviane weiß er zum wirkungsvollsten Ausdruck zu bringen, die ganze Wärme seines Empfindens entfaltet er in dem schönen Duett des zweiten Akts, mit überzeugender Gewalt wirkt die Sterbeszene am Schluß der Oper.

In welcher Rolle aber auch Winkelmann auftreten mag, stets ist er der Zauberer, welcher die Saiten seiner Harfe mächtig zu rühren und die Herzen zu trösten, zu begeistern und zu erschüttern weiß. Er ist ein Künstler im besten und edelsten Sinne des Wortes.

Eduard Marxsen.

Mit Eduard Marxsen in Altona ist am 18. November 1887 ein hervorragender Musik-Pädagoge, eine interessante Persönlichkeit von uns geschieden. Ich habe selten einen Künstler kennen lernen, dessen ganzes Sein so tief in der Kunst wurzelte. Und ein Künstler war er; er war es nicht nur dem Können und seinem umfassenden Wissen, sondern auch der Gesinnung nach. Groß geworden in der Schule und den Traditionen der klassischen Meister — durfte er doch noch den Unterricht Seyfrieds, des Schülers von Mozart, genießen —, hat er sich den freien, unbefangenen Blick für alles Große und Schöne in der Kunst bis in sein hohes Alter zu bewahren gewußt. Marxsen war nicht auf irgend ein künstlerisches Glaubensbekenntnis getauft, er hat niemals auf eine bestimmte Richtung oder Partei geschworen, sondern sein warmes Interesse wandte er jeder bedeutenden Erscheinung auf dem Gebiete der Musik zu; mit seinem scharfen kritischen Blick wußte er sofort das Wahre vom Falschen, das Bedeutende vom Unbedeutenden zu unterscheiden und zum geistigen Kern vorzudringen.

Diese Eigenschaften, mit welchen sich eine seltene Objektivität des Urteils verband, befähigten Marxsen wie wenig andre zum musikalischen Pädagogen. Niemals hat er nach einer einseitig sich gebildeten Schablone unterrichtet, alles mechanische Drillen war ihm in tiefster Seele verhaßt.

Marxsen ließ sich beim Unterricht nur von der Anlage des Einzelnen, von der Individualität des Schülers, die er sofort erkannte, bestimmen. So hütete er sich, die im eigenen Schaffen hervortretenden geistigen Eigentümlichkeiten seiner Schüler auch nur im geringsten zu beeinflussen; sobald er dieselben erkannt hatte, war er nur darauf bedacht, die schöpferische Eigenart in künstlerische Grenzen zu leiten, ohne erstere selbst anzutasten. Nur in einer solchen Schule konnte ein Johannes Brahms das werden, was er geworden ist; er hat auch dem verehrten Lehrer hierfür stets den wärmsten Dank gewußt. Und als Brahms, von Marxsen mit dem Zeugnis der Reife entlassen, mit einem ansehnlichen Vorrat von Manuskripten auf den Rat seines Lehrers sich zu Robert Schumann begab, da schrieb letzterer jenen berühmt gewordenen Aufsatz in der Neuen Zeitschrift für Musik, welcher den jungen Künstler als den neuen Messias in die musikalische Welt einführte.

Aus uns vorliegenden Briefen geht hervor, wie Brahms auch in späteren Jahren noch, als er schon ein berühmter Künstler war, seine Kompositionen vor dem Druck Marxsen zur kritischen Durchsicht schickte, und nichts ist bezeichnender für das schöne, auf höchster Achtung, dankbarster Pietät und freundschaftlichster Gesinnung beruhende Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, als diese Briefe. So schreibt Brahms am 28. Juni 1854 von Düsseldorf aus: „Vielen Dank lassen Sie mich Ihnen noch sagen, daß Sie mein Trio eines so langen Briefes, einer so genauen Durchsicht würdigten. Die vorgeschlagenen kleinen Änderungen anlangend, werde ich Ihnen bei Übersendung des gedruckten Exemplars einiges schreiben. Ich ließ das Trio lange liegen, um mich an sie — nämlich an die von Marxsen angebrachten Änderungen — zu gewöhnen." Es war dies das Klavier-Trio, welches als op. 8 im Druck erschien. Mit demselben Briefe übersendet er Marxsen Variationen für Klavier — es werden wohl

jene als op. 9 edierten gewesen sein —, um ihn zu fragen, ob er sie für wert halte, veröffentlicht zu werden; sogar bezüglich des Titels möchte er sein Urteil hören. Brahms wollte nämlich als Titel: „Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers, herausgegeben vom jungen Kreisler." „Was meinen Sie dazu? Gefällt er Ihnen nicht? Ich muß gestehen, daß ich ihn ungern streichen würde." In einem späteren Briefe schreibt Brahms: „Ich schicke hier einige Novitäten und bitte, hast Du Zeit dazu, um ein Wort oder recht viele dafür. Weiter aber lege ich etwas aus meinem Requiem bei; hierfür bitte ich nun recht sehr um einiges Geschreibsel. Es sieht stellenweis etwas kurios aus, und vielleicht nimmst Du, um mein Manuskript zu schonen, einen Notenbogen und zeichnest mir einige nützliche Bemerkungen auf. Das wäre mir gar lieb. Das ewige D in Nr. 3! Wenn ich doch einmal keine Orgel mehr gebrauche oder habe, da klingts doch nicht. Ich möchte manches fragen. Hoffentlich hast Du Zeit und einige Lust, dann siehst Du schon was zu fragen und zu sagen."

Diese wenigen Beispiele dürften genügen, um das Verhältnis zwischen Brahms und Marxsen klar zu stellen; es geht aus denselben hervor, wie hoch der längst fertige Meister das Urteil seines Lehrers achtete und schätzte. Und so ist Marxsen, der bis vor wenigen Monaten trotz seiner 82 Jahre in keinem bedeutenden Konzerte fehlte, gar vielen der bewährte und sichere Führer auf dem mannigfach verzweigten Pfade der Kunst geworden, und manche haben sich einen ehrenvollen Namen als Komponisten erworben.

Aber sein Interesse konzentrierte sich nicht nur auf die Kunst; den wichtigen Fragen unsrer Zeit wandte er keine geringere Teilnahme zu. Ich werde mich stets der anregenden Stunden mit freudiger Dankbarkeit erinnern, die ich mit ihm verbringen durfte. Waren es musikalische

Fragen, welche verhandelt wurden, oder bewegte sich das Gespräch auf andern Gebieten, immer mußte ich die Klarheit und Schärfe seines Denkens bewundern. Die reiche Erfahrung eines ganzen Menschenlebens sprach aus seinen Worten, und niemals habe ich ohne geistigen Gewinn das gastfreundliche Haus des ehrwürdigen Greises verlassen.

Wenn bei den meisten Menschen im Alter eine gewisse Einseitigkeit der Anschauungen einzutreten pflegt, der rückwärts schauende Blick nur die Vergangenheit sonnenbeglänzt daliegen sieht und die Gegenwart mit mürrischen Klagen und trübem Pessimismus betrachtet, so hat Marxsen sich stets einer seltenen Frische des Geistes erfreuen dürfen. Und wenn er auch in den letzten Monaten immer mehr seine körperlichen Kräfte schwinden fühlte: sein Geist blieb ungetrübt, sein Interesse für alles in Kunst und Leben ungeschwächt; nach wie vor nahm er an allem den innigsten und wärmsten Anteil. Gefaßt und mit dem Mute des Weisen sah er der letzten Stunde entgegen.

Aber noch einmal zog es den Todkranken, welcher sich kaum noch fortzubewegen vermochte, in den Konzertsaal, noch einmal wollte und mußte er die Klänge seines Lieblingsmeisters rauschen hören. Es war vierzehn Tage vor seinem Tode, daß Marxsen im philharmonischen Konzert erschien; die „Neunte" zog ihn hin, mit dem gewaltigsten Werke des großen Meisters der Töne wollte er Abschied vom Leben, von seiner geliebten Kunst nehmen. Er reichte mir seine zitternde Hand mit den Worten: „Heute komme ich zum letztenmale." Und als vierzehn Tage später in demselben Saale die Klagetöne der Mozartschen G-moll-Symphonie erklangen, da ist zur selben Stunde sein Geist in das Reich der ewigen Harmonie eingegangen. Sein Andenken aber wird in den Herzen all' jener, welche ihm näher gestanden, niemals erlöschen.

Johannes Brahms
als Symphoniker.

„Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein andrer Genius, der der Bescheidenheit innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter."

Das waren die prophetischen Worte, mit welchen vor 33 Jahren Robert Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" seinen Artikel über Johannes Brahms schloß. Es war der Geleitsbrief, mit welchem der edle Meister den jungen Künstler in die musikalische Welt einführte. Schumanns Worte riefen damals bei vielen und zwar ernst denkenden Männern der Kunst, Widerspruch hervor; sie konnten das Neue, Eigenartige in den veröffentlichten Erstlings-

werken nicht finden, sie vermochten zum mindesten nicht mit denselben zu sympathisieren. Für die weitere künstlerische Entwicklung des jungen Brahms waren jedoch Schumanns Worte bestimmend. Er hat das sich gestellte hohe Ziel niemals aus den Augen verloren, und mit unermüdlichem Fleiße weiter studiert und gearbeitet. Jedes neue Werk bekundete ein weiteres künstlerisches Wachstum. Und als er, reif an Jahren und Erfahrung, mit Schöpfungen aus der vornehmsten und höchsten Gattung der Instrumentalmusik hervortrat, als er seinen Zauberstab dahin senkte, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte liehen, da stand sein Ruhm als einer der bedeutendsten Tonschöpfer unsrer Zeit fest. Als ernst denkender Künstler ließ Brahms sich mit Recht von dem Gedanken leiten, daß auf dem Gebiet der großen Instrumental- und Vokalformen nur dann dauerndes und bleibendes geschaffen werden könne, wenn mit reichster Erfahrung die höchste geistige Reife sich verbindet. Er hielt an diesem Prinzip unerschütterlich fest, mochten die kritischen Stechpalmen auch die Parole ausgeben, daß sein Talent ein beschränktes sei und nur in kleineren Formen sich zu bewegen vermöge. Da erschienen sein Requiem, das Triumphlied, die Symphonien. Alle diese Werke machten die Runde durch die musikalische Welt, und erregten die Bewunderung und Wertschätzung der ernsten Kunstfreunde. Sowohl das Requiem wie die Symphonien sind stehende Repertoire-Werke unsrer ersten Konzertinstitute geworden, und der Geist, welcher aus diesen Schöpfungen spricht, dringt mit jeder Aufführung in stets weitere Kreise, führt dem Meister immer neue begeisterte Jünger zu.

Mit diesen Werken hatte Brahms sich seine feste, unerschütterliche künstlerische Position errungen. Heute halten wir erst recht an dem Satze fest, welchem wir schon vor Jahren in der musikalischen Fachpresse Ausdruck gaben, daß

Brahms, unbeschadet unsrer großen Verehrung Schumanns, der größte Instrumentalkomponist nach Beethoven ist. Er hat sich diese Stellung, abgesehen von seinem angeborenen Talent, hauptsächlich auch dadurch zu erwerben gewußt, daß er mit vollster künstlerischer Hingabe und mit reifstem musikalischen Verständnis sich an jenen Meister anschloß, welcher sämtliche Formen der Instrumentalmusik mit seinem gewaltigen Geiste erfüllte und zur höchsten Vollendung erhob. An Beethoven schließt sich sein Kunstschaffen unmittelbar an, und wenn es einen lebenden Komponisten gibt, welcher unsern großen Meistern zu Füssen gesessen hat und seinen Geist an dem Geiste ihrer Werke erstarken und reifen ließ, so ist dies Johannes Brahms.

Kraft, Leidenschaft, Gedankentiefe, höchster Adel der Melodie und der Form sind die Eigenschaften, welche seinen Schöpfungen die künstlerische Signatur geben. Niemals dominiert die konventionelle Phrase; Brahms beschränkt sich stets auf das, was er sagen will und zu sagen hat. Das Schaffensbedürfnis steht bei ihm eben in innigster Beziehung zu seinem inneren Leben. Wir begegnen bei ihm stets selbständigen, klaren, festgeformten und entwicklungsfähigen Gedanken, seine Werke sind durchtränkt von tiefster Empfindung, reich an Melodien von männlichster Kraft und hohem, idealem Schwung, sie entrollen uns immer ein Seelengemälde von größter Wahrheit. Freilich verschmäht es Brahms, dem Zuhörer gefällig den halben Weg entgegenzukommen, sondern verlangt von ihm, daß er sich bemühe, ihn erfassen und verstehen zu lernen und sich nicht nur passiv genießend zu verhalten. Die Musik hat nicht die Bestimmung, in sinnlich reizendem Gaukelspiel uns die Zeit angenehm zu verkürzen, sie soll nicht, wie Kant einst meinte, dieselbe Wirkung ungefähr ausüben, wie ein parfümiertes Schnupftuch, sondern sie soll Feuer aus dem Geiste schlagen. Der

einschmeichelnd weltmännische, verbindliche Ton eines Mendelssohn, welcher einem jeden etwas angenehmes zu sagen weiß, ist Brahms versagt. Und doch fehlt seinem Kunstschaffen weder die warme Empfindung, noch die große, gewaltige Leidenschaft; nur eines besitzt er nicht: jene überzuckerte, thränenreiche Sentimentalität, welche jedes gesunde, kräftige Empfinden im Keime tötet. Brahms hält es mit Beethoven: „Rührung paßt nur für Frauenzimmrr." Man muß seine Werke oft hören, um ihre geistige Tiefe, ihre großen Schönheiten zu erfassen und zu verstehen, und nichts ist verkehrter, als die geistigen Erzeugnisse eines großen Mannes nach dem ersten Eindruck, den sie hervorrufen, abzuschätzen. In unsrer Kunst ist man leider schnell mit einem abschließenden Urteil bei der Hand. Und doch fällt es selbst dem kunstgebildeten kritischen Hörer oft schwer, nach einmaligem Hören die gewordenen Eindrücke zu fixieren und ruhig zu überdenken; in die Partituren sich zu vertiefen und den Meister in seiner Werkstätte zu belauschen, vermag nur der gründlich gebildete Fachmusiker.

In Brahms' Werken hat uns noch immer die strenge künstlerische Selbstzucht, die logische Durchbildung und Abrundung der Gedanken imponiert. Er läßt niemals seiner Phantasie schrankenlos die Zügel schießen, er beherrscht die ihm zuströmenden Gedanken in schärfster Selbstkritik, er scheut sich weiter zu gehen, als die künstlerische Idee es verlangt; er arbeitet nach der Tiefe, schreckt auch gelegentlich nicht vor harmonischen Härten zurück, wenn der musikalische Gedankengang dies erfordert. Dieser ernste Zug seines Schaffens gibt seinen Werken etwas Herbes, anscheinend Reflektiertes. Wenn wir aber Brahms näher treten und uns in den Geist seiner Schöpfungen hineinleben, so fühlen wir den Pulsschlag einer tiefen, ja leidenschaftlichen, nur stets in künstlerische Dämme geleiteten Empfindung; Anmut

und Liebreiz sind nicht die Eigenschaften, durch welche sich seine Muse auszeichnet, sondern Kraft und Tiefe der Gedanken.

Die Erklärung der merkwürdigen Thatsache, daß wir bei Brahms niemals ahnen, was uns sein neuestes Werk bringen wird, ist sowohl in der Originalität, in der absoluten Selbständigkeit seines Kunstschaffens, dessen Entwickelungsgang ein stets aufsteigender war, wie auch in der strengen künstlerischen Selbstzucht zu suchen. Auch hier wären die näheren Berührungspunkte mit Beethoven leicht nachzuweisen, denn auch bei Brahms steht das Schaffensbedürfnis in innigster Wechselbeziehung zu seinem inneren Leben.

Brahms fußt auf dem Boden, den unsre Meister fundamentiert haben. Die Entwicklung der Tonkunst hat in den Werken der Klassiker ihren Abschluß jedoch nicht gefunden. Dies müssen wir immer wieder jenen gegenüber betonen, welche sich der gegenwärtigen Entwicklungsphase der Tonkunst gegenüber ablehnend verhalten. Sowenig es genützt haben würde, nach dem epochemachenden Werk des Kopernikus die Planeten unter polizeiliche Aufsicht zu stellen, so machtlos prallen auch, nachdem Beethoven in seinen großen Instrumentalschöpfungen der Musik neue Bahnen erschlossen, jene Versuche ab, welche das immer weiter rollende Rad der geistigen Entwicklung in seinem Lauf um Jahrzehnte oder Jahrhunderte zurücktreiben wollen. Die Bildung des Menschengeschlechts ist eine stetig fortschreitende, und mit jedem weiteren Fortschritt wechselt auch das Schönheitsideal; und so lange, wie Gustav Engel am Schluß seiner Ästhetik der Tonkunst treffend bemerkt, das höchste denkbare Ziel des Menschengeschlechts noch nicht erreicht, ist der rückbildenden Metamorphose gegenüber die fortschreitende die bessere. Alles Folgende fußt auf dem Vorausgegangenen, so auch Brahms' Kunstschaffen, wie wir

bereits sagten, auf dem Boden der Instrumentalwerke unsrer großen Meister, vornehmlich auf Beethoven. Aber er hat das geistige Erbe nicht ungenutzt gelassen und in übermütigem Luxus verzehrt, sondern weislich angelegt; die goldenen Früchte sind nicht ausgeblieben.

Die Instrumentalformen haben durch die Wiener Schule, deren glänzendes Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven sind, die denkbar höchste Ausbildung und Vollendung erfahren; sie allein sind auch das Fundament, auf welchem sicher weitergebaut werden kann. In einem Überschreiten dieser Grenzen ist daher niemals der Fortschritt zu suchen, noch weniger aber in der willkürlichen Konstruktion bizarrer Formen, welche an Stelle des Gesetzmäßigen den schrankenlosen Subjektivismus setzen. Der Klageruf über die beengenden Fesseln der Form ist nur ein Lappen, um die Dürftigkeit der eigenen Gedanken mühsam zu verdecken. Ist die musikalische Idee aus dem wahren Geist der Kunst herausgeboren, dann findet sich die Form von selbst. Bis ein größerer aber kommt, welcher die verschiedenen Entwickelungsphasen der Kunst in den letzten hundert Jahren mit genialer Kraft zusammenrafft, um einen Flug in neue, unbekannte Höhen zu wagen, solange bleiben Beethovens Werke das Grundfundament, auf welchem eine normale und gesunde Weiterentwicklung der Instrumentalformen allein möglich ist.

Brahms' Kunstschaffen wurzelt nun aber vollständig in dem wirklichen, nicht dem mißverstandenen Beethoven, und nur seine starke, scharf umgrenzte künstlerische Individualität vermochte die Form mit neuem und markigem Inhalt zu erfüllen und reichhaltig zu gestalten. Brahms' symphonische Werke sind der unumstößliche Gegenbeweis jener beliebten Behauptung von der sogenannten Unzulänglichkeit der reinen Instrumentalmusik. Daß in diesen Formen sich musikalische

Gedanken oder poetische Ideen, wenn man lieber will, sehr wohl darstellen und entwickeln lassen, und daß dies nicht einzig und allein die musikalische Dramatik der neudeutschen Schule vermag, dafür ist Brahms der lebendigste Beweis. Wenn die auf Bayreuth getauften Päpste ihn und seine Werke daher einfach ignorieren, so beweist dies nur deren ausgesprochene Absicht, jede bedeutende Erscheinung auf dem Gebiete der musikalischen Kunst zu ignorieren, die nicht in ihr System paßt. Die Werke Brahms' bedürfen nicht erst eines umschreibenden poetischen Programms, sie sprechen für sich selbst und brauchen keine orakelhaften Deutungen, um verstanden zu werden; es sind in sich selbst geschlossene, rein musikalische Kunstwerke.

Solche Kunstwerke im höchsten Sinne des Wortes sind seine Symphonien. Vorab die erste in C-moll, welche an Tiefe, Kraft und Originalität der Konzeption, an höchster kontrapunktischer und thematischer Kunst nur mit der vierten in E-moll gleichgestellt werden kann. Durch Kampf zum Sieg, durch Nacht zum Licht dürfte dem Werk als Motto voranstehen. Die schrillen Dissonanzfolgen der Einleitung bereiten den heftigen Kampf vor, welcher mit ungestümer Macht im Allegro sich entfaltet. Das chromatische Motiv, welches gleich an den Anfang gestellt ist, verleiht dem ganzen Werk den trotzigen, in höchster Leidenschaft sich aufbäumenden, mit dem Schicksal hadernden Charakter. Sowohl das Hauptthema wie das Thema des Seitensatzes wachsen aus diesem Motiv heraus; dasselbe ist ihr stetiger Begleiter und wirft auch in den herrlichen, auf Frieden und Erlösung hoffenden zweiten Satz seine dunklen Schatten. So erscheint gleich im fünften Takt des ersten Themas dieser chromatische Gang. Nicht weniger ist im Allegretto der psychologische Zusammenhang mit dem ersten Satz herauszuempfinden. Dem freundlich anmutigen Thema tritt ein schmerzlich

klagendes gegenüber, und wenn auch im Trio Holzbläser und Geiger fröhliche Weisen anstimmen — der Grundton bleibt doch stets ein ernster, die Stimmung eine gedrückte, ein Lächeln unter Thränen. Das Finale bringt den endlichen Sieg. Nachdem das Horn in dem einleitenden, von tiefster Tragik erfüllten und die verschiedenen Motive gleichsam im Keime entfaltenden Adagio die Lösung des Konflikts angedeutet, stimmt das Allegro einen Hymnus an, welcher zum höchsten, zum dithyrambischen Jubel sich steigert.

Ein Gegenbild zu diesem tiefernsten Werk ist die zweite Symphonie in D-dur; eine freundliche, liebenswürdige Idylle, vom Sonnenglanz des Friedens beschienen, ein Pastorale von innigster Anmut; alles atmet die reinste, unschuldsvollste Freude, alles ist getränkt vom harmonischsten Wohllaut, keine schrille Dissonanz trübt den behaglichen Frieden, welcher jedem Satz, wenn auch in verschiedenartiger Weise, sein charakteristisches Gepräge gibt. Das Ganze mutet uns an wie ein lieblicher Traum, welcher uns dem wirklichen Leben entrückt; erst im letzten Satz betreten wir wieder den Boden realer Wirklichkeit, umfängt uns der volle Jubel jugendlicher Lust und Freude.

Der dritten Symphonie in F-dur hat man schon einen pastoralen Charakter zusprechen wollen, aber sehr mit Unrecht. Der große, leidenschaftlich erregte Zug, welcher trotz der lieblich-anmutenden Gegenthemen durch das ganze Werk geht, drückt sich schon in den ersten Akkorden desselben aus. Die ganze Stimmung ist durch den auf den F-dur-Dreiklang folgenden und auf dem vom zweiten Fagott und Horn sowie den Trompeten festgehaltenen Grundton F aufgebauten verminderten Septakkord h d f as, und dem wiederum folgenden freundlichen Dur-Dreiklang, in ihrem Grundzuge festgestellt. Durch die weichen Gegensätze wird der leidenschaftliche Charakter nur verstärkt, und alle Sätze klingen mehr oder

minder wieder von dem schneidend-herben Weh, welches dem ganzen Werke trotz der lieblich freundlichen Idyllen desselben die charakteristische Signatur verleiht. Noch einmal bäumen sich im letzten Satz die Gegensätze auf, aber die Lösung derselben kann nur im Sinne des gleichsam dem Ganzen an die Spitze gestellten Mottos erfolgen; das freundliche Dur hält vor, sanft legen sich die aufgeregten Wellen, und Friede kehrt zurück in das geängstete und gequälte Herz.

Von vielen Seiten wird heute noch der Vorwurf gegen Brahms erhoben, daß er nur mit äußerlichen Faktoren arbeite, daß all sein Schaffen die Frucht einer kühl berechnenden Kombination des Verstandes sei. Nun, diesen Vorwurf hat kein Meister mehr hören müssen als Beethoven, und erst vor einiger Zeit glaubte Domkapellmeister Schletterer aus Augsburg in seiner Monographie über Spohr sich über „das Unklare und Formlose" in den späteren Werken Beethovens auslassen zu müssen.

Es ist nun aber bei Brahms gerade die Tiefe und Eigenartigkeit der Gedanken, welche im ersten Augenblick befremden. Wer, wie Brahms, immer seine eigenen, von der gewöhnlichen Fahrstraße weit abliegenden Wege geht, der darf und kann nicht sofort auf das Verständnis der Menge, nicht einmal auf jenes seiner Kunstgenossen hoffen. Bei jedem neuen Werke sehen wir den alten Prozeß sich immer wiederholen: man schüttelt die Köpfe, man fragt sich, was dies verworrene Zeug alles zu bedeuten habe; das sei doch keine Musik, sondern mehr angewandte Mathematik, es fehle die Empfindung, die Seele; der Verstand, die Reflexion dominiere. Ja erst vor kurzem erhielten wir von einem geistvollen Künstler einen Brief, in welchem derselbe über die vierte Brahmssche Symphonie schreibt: „Ich muß Ihnen gestehen, daß die E-moll-Symphonie von Brahms mir wie ein mystisches Ungeheuer vorkommt. Man sucht

namentlich im letzten Satz nach einem Programm; man möchte diese geheimnißvolle Tonhülle durchschauen und in Brahms' Innern die Lösung dieses Rätsels suchen! Wie, wenn man aber nichts entdeckte als lauter Zahlen, Berechnungen und unendlich viele Schweißtropfen? Ich fürchte fast, daß man sonst nichts finden würde. Wie wird erst die fünfte werden?"

Das ist eben der große Fehler, in welchen selbst denkende Musiker fallen, daß sie bei jedem größeren Instrumentalwerk nach einem Programm fragen, welches dem Komponisten allenfalls vorgeschwebt haben möge; sie können sich nicht dabei beruhigen, daß ein Kunstwerk durch seine musikalische Schönheit allein wirken kann und soll, und nicht erst einer poetischen Umschreibung hierzu bedürfe. So brauchen auch die Werke Brahms' keine orakelhaften Deutungen; es sind in sich selbst geschlossene, rein musikalische Kunstwerke, deren geistige Tiefe und Schönheit voll und ganz zu verstehen, ein näheres Vertrautsein mit ihnen voraussetzt. Je öfter wir sie hören, desto klarer leuchtet uns der Schönheitsgehalt derselben entgegen, desto durchsichtiger erscheint uns die kunstvolle Thematik, welche den geistigen Gedankenkern in eine stets neue Beleuchtung rückt, denselben vertieft, erweitert und zum höchsten Ausdruck steigert.

Einen Denkstein dieser hohen Kunst besitzen wir in der vierten Symphonie von Brahms. Mehr als in irgend einem seiner andren Werke verfolgt er den Gedanken in seine Tiefen, und diese unbeugsame musikalische Logik erschwert das sofortige Verständnis. Aber je öfter wir die Symphonie hörten, desto mehr enthüllten sich uns die großen Schönheiten derselben, die männliche Kraft der Gedanken, die klassische Form. Was die kontrapunktische Durchführung und Bearbeitung der Themen, den Reichtum der Harmonie und die Kunst der Instrumentation anbelangt, so überragt

sie ganz entschieden jene in D- und F-dur. Diese haben vielleicht den Vorzug größerer und leicht verständlicherer melodischer Schönheit, aber an Originalität der Konzeption, an kunstvoller Durchführung der Motive und Themen reiht sie sich unmittelbar der ersten in C-moll an.

Der erste Satz beginnt mit einem bangenden, schluchzenden, in frappanter Weise an jenes im Adagio der Beethovenschen Sonate op. 106 (Cottasche Ausgabe, Seite 47, Takt 2 bis 10) erinnernden Motiv, welches vom Baß kanonisch imitiert wird und sich in gewaltiger Steigerung entwickelt und aufbaut. Im Seitensatz wird demselben ein zuversichtliches, trotziges Thema gegenübergestellt; mit höchster polyphoner Kunst werden beide Gedanken dann durchgeführt. Wieder erklingt nach eingetretener Ruhe das Hauptthema, und nun hebt in einer Art Coda nochmals eine mächtige Steigerung an, welche den ersten Satz zu einem leidenschaftlichen Abschluß bringt. Der zweite Satz — Andante moderato, E-dur-Sechsachtel-Takt — ist einer der merkwürdigsten, aber auch der schönsten Sätze, die Brahms geschrieben hat. Das vom Horn angestimmte und dann von den Holzbläsern aufgenommene Hauptmotiv mit der kleinen Sekunde und dem abwärts steigenden, A-moll berührenden großen Terzenschritt, trägt eine etwas orientalische Färbung, und hat in der Stimmung einige Ähnlichkeit mit dem Gesang der Priesterin im ersten Akt der Aida. Ein ganz eigentümlicher Charakter liegt in diesem, jeder bestimmten Tonalität entkleideten Thema; dieses unbestimmte Schwanken zwischen E-dur und A-moll gibt demselben etwas Schmerzliches, Ungewisses, Bangendes. Erst die Geigen nehmen das Thema im richtigen E-dur auf. Die Art und Weise, wie nun Brahms dieses Thema mit dem wundervollen, zuerst in den Celli auftretenden Seitenthema verknüpft und verschlingt und wie er immer wieder zu neuer Steigerung ausholt, immer wärmer

und leidenschaftlicher singt, ist von außerordentlicher Wirkung. Ein ganz eigener Zauber lebt in diesem Adagio, das leise verhallend ausklingt, wie schluchzender Gesang der Nachtigall. Dieser Satz dürfte denn wohl endlich einmal den immer wiederkehrenden Vorwurf widerlegen, daß Brahms der warme tiefe Gemütston fehle. Man verwechsle tiefes Gemüt doch ja nicht mit weichherziger, thränenreicher Sentimentalität.

Der dritte Satz — Allegro giocoso, C-dur-Zweivierteltakt — beginnt mit einem kräftigen, resoluten Thema, welchem ein graziöses, tändelndes Motiv gegenüber gestellt ist, das übrigens auf Originalität gerade keinen Anspruch erhebt, ja sogar etwas gewöhnlich klingt. Aber durch den ganzen Satz geht ein frischer, belebender Zug. Posaunen leiten das achttaktige Thema des Finale — E-dur-Dreivierteltakt — ein; dasselbe bildet gleichsam eine Art basso ostinato: e fis g a ais h h e, auf welchem sich das Ganze in großartiger Weise aufbaut, und nach Art der Ciaconna oder Passacaglia in mannigfaltigster Weise variiert wird. Bekanntlich hat Beethoven im letzten Satz der Eroica bereits in genialster Weise das Problem gelöst, die Variationenform auf die symphonische Form zu übertragen. Brahms hat mit diesem Finale bewiesen, daß man sogar die alte Ciaconna, eine alte Tanzform, auf das vornehme Gebiet der höchsten Instrumentalform übertragen und mit neuem, eigenartigem Geist erfüllen kann. Der harmonische Aufbau und die kontrapunktische Kunst feiern hier einen seltenen Triumph; die geniale Kombinationskraft Brahms', welche an jene eines Joh. Seb. Bach gemahnt, tritt hier so recht zu Tage. Aber nicht nur die geniale Kunst bewundern wir, sondern wir beugen uns auch der Hoheit der Sprache, welche aus diesem Satze zu uns redet. Dieses gewaltige Finale schließt ein Werk ab, welches mit der

ersten in C-moll zu dem bedeutendsten gehört, was die gesamte Instrumental-Litteratur aufzuweisen hat; es ist ein Werk von monumentaler Bedeutung.

Brahms hat mit diesem Werk sicherlich noch nicht das letzte Wort als Symphoniker gesprochen, und eines Tages dürfte er uns wohl wieder mit einer symphonischen Schöpfung überraschen, welche den kritischen Stechpalmen von neuem Gelegenheit zu kleinlichem Nörgeln, dem ernsten Kunstfreund zu aufrichtiger Freude geben wird.

Aus dem Konzertsaal.

Eine neue Symphonie von Rubinstein.

Die slavischen Tonkünstler nehmen in unserer Zeit eine Bedeutung in der Kunstgeschichte ein, welche sich nicht mehr bestreiten läßt. Der Grundtypus ihres Schaffens ist ein durchaus national gefärbter, und wenn sie sich auch zum größten Teil an den Werken der großen deutschen Meister herangebildet haben, so tragen ihre Schöpfungen immerhin ein durchaus eigenartiges Gepräge. Sie haben sich einen Stil geschaffen, welcher in dem Wesen, dem Fühlen und Empfinden ihres Volkes wurzelt. Aber gerade in dem steten Hervorkehren dieser Faktoren liegt auch die Schwäche, die Einseitigkeit, die Begrenzung ihres Kunstschaffens. Sie dringen in ihren Werken nicht über den subjektiven Gefühlskreis hinaus, sie schwingen sich nicht immer hinauf in jene freie Höhe, wo der Blick in die weitesten Fernen dringt, die höchsten Gedanken uns offenbar werden, die tiefsten Empfindungen der Menschenseele voll und rein sich austönen. Aber trotz dieser Schwächen, welche im slavischen Nationalcharakter begründet erscheinen mögen, muß jeder unbefangene

Beobachter und Kenner, wenn er offen und ehrlich sein will, es zugestehen, daß dem musikalisch hochbegabten Volke in den letzten Jahrzehnten Künstler und Komponisten erstanden sind, welche unsre größte Beachtung verdienen. Gehen dieselben auch ihre eigenen Wege, und sind manche ihrer Werke durch eine gewisse musikalische Grenzsperre von jenen andrer Nationen geschieden, so ist dies doch kein Grund, denselben das künstlerische Bürgerrecht zu verweigern. Wir Deutschen wenigstens wollen uns den freien, weitausschauenden Blick bewahren, der stets ein schönes Vorrecht unsrer Nation war. Die Kunst ist an keine Völkergrenzen, an keine Wasserscheiden gebunden, denn wie enge wäre sonst ihr Gebiet; sie ist frei wie der Menschengeist selbst, der auch keine räumlichen Schranken kennt. Auch die deutsche Kunst ist bei den Niederländern, bei den Italienern, bei den Franzosen in die Lehre gegangen, bis sie ihre Flügel selbständig entfalten konnte, um frei, von keinen äußern Fesseln mehr beengt, der Sonne zuzufliegen. Heute überragt die deutsche Kunst jene aller andern Völker; sie hat die überkommenen Formen mit neuem, eigenartigem Leben zu erfüllen gewußt. Unsre großen Meister haben in ihren gewaltigen Schöpfungen diese Formen erweitert und vertieft, ihnen jene warme Seele eingehaucht, welche das ganze menschliche Fühlen und Empfinden zum verklärten Ausdruck bringt. Die gesunde, kräftige Wurzel unsrer Kunst ist jener kosmopolitische Zug des deutschen Gemüts, jenes tiefe Verständnis, jenes warme Erfassen des allgemein Menschlichen, jene warme Weitherzigkeit, welche einen Beethoven in der neunten Symphonie die absolute Instrumentalform durchbrechen hieß, um in den Worten auszujubeln „Seid umschlungen Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt."

Sollen wir nun, weil unsre Meister auf den ersten Blättern der Kunstgeschichte in goldenen Lettern prangen,

auf jene Künstler herabschauen, die in ihrer Weise der Kunst dienen wollen? Sollen wir vielleicht auf unsren geistigen Besitz pochen und jenen den Zutritt in die Hallen der Kunst verweigern, die noch nicht jene Höhe erstiegen haben, wo die Aussicht frei, und jener belebende Luftzug weht, der die Geister erfrischt und stärkt?

Ob sie wollen oder nicht: die Künstler aller Nationen können nur an dem Quell unsrer großen deutschen Meister ihre Lebensnahrung sich holen. Die Einflüsse der deutschen Kunst lassen sich mehr oder minder bei allen Komponisten unsrer Zeit nachweisen. Auch Anton Rubinstein ist an dieser Quelle groß gezogen worden. Als Wunderkind angestaunt, sind ihm als genialem Pianisten die höchsten Triumphe geworden, hat er als Komponist große Erfolge zu verzeichnen. Obwohl Rubinstein der slavischen Nation angehört, war es doch ein Deutscher, der berühmte Berliner Theoretiker Dehn, welcher ihn in der Komposition unterwies. Er ist in der deutschen Schule aufgewachsen. Die Werke unsrer Klassiker waren die Wurzel, welche ihm den festen künstlerischen Halt gab, und daß Rubinstein die klassische Kunstform zu beherrschen versteht, hat er in mehr als einem Werke bewiesen. Aber in mehr als einem Werke macht sich auch zuweilen jene ungebändigte Naturkraft, jenes schroffe, unvermittelte Wesen geltend, welches seinem Volke eigen ist. Gerade in seiner neuesten Symphonie — A-moll — tritt dieser Zwiespalt in höchst pronouncierter Weise hervor. Wir wissen die Summe von Geist, Wissen und Können wohl zu schätzen, welche in diesem Werke enthalten ist, aber zwei wesentliche Faktoren fehlen demselben: die Originalität der Erfindung und die thematische Durcharbeitung. Die ganze Symphonie ist, wenn man so will, eine geniale Paraphrase über gegebene Motive. Letztere zeigen aber zum Teil gar keine selbständige Physiogn omie

Taucht hier Schumann, dort Brahms auf, zwinkert vom Schöpfer des Parsifal aus Bayreuth hie und da ein verständnisinniges Lächeln herüber, so klingen, wie z. B. im letzten Satz, russische Nationalweisen, wenn auch nur in gedämpftem Ton, an unser Ohr. Wir vermissen also zunächst selbständig erfundene Themen. Dann tragen aber auch sämtliche vier Sätze einen rhapsodenhaften Charakter. Rubinstein verfolgt nicht einen Gedanken in seinen äußersten Konsequenzen, er stellt ihm keine Gegensätze gegenüber, welche in geistiger Beziehung zur Hauptidee stehen und logisch aus derselben folgen, er schweißt sie nicht zusammen, damit ein drittes Höhere aus ihnen entstehe; nein, sie stehen nebeneinander ohne geistige Vermittlung, ohne innere Notwendigkeit. Uns hat die ganze Symphonie den Eindruck einer geistvollen Improvisation gemacht. Geniale Lichtblitze wechseln mit unbedeutenden Momenten. Rubinsteins Temperament, seine ungestüme Phantasie durchbricht die Kunstform, und der bändigenden Zügel beraubt, stürzen die wilden Rosse nach allen Winden, überfliegen alle Schranken und zerstampfen alles, was sich ihnen in den Weg stellt. Den besten Eindruck hinterließ uns noch der erste Satz, obwohl auch hier die verschiedenen Themen keine selbständige Durchbildung und Verarbeitung erfahren. Im zweiten — Moderato assai — werden die Zügel schon mehr aus der Hand gelassen; dem melancholischen, orientalisch gefärbten Hauptthema wird ein leidenschaftliches gegenübergestellt, aber immer springt die Phantasie des Tondichters ab auf andre Gedanken, kommt dann wieder auf die ursprünglichen Ideen zurück, macht abermals einen Seitensprung, läßt auch gegen Schluß durch das Horn ein Motiv aus dem dritten Thema des ersten Satzes erklingen; aber den Eindruck eines organischen Ganzen erhalten wir nicht. Auch dem Scherzo fehlt die einheitliche Stimmung; auch in diesem, übrigens

sehr wirkungsvoll gearbeiteten Satz, liebt der Komponist die jähen Sprünge, und neben einer nicht besonders gewählten Walzermelodie, welche in das tolle Getobe hineinklingt, hören wir jene dramatisch-schluchzenden, nach Ausdruck ringenden Bässe, welche unwillkürlich den dritten Satz der C-moll-Symphonie vor unser geistiges Auge rücken; nur sind diese beängstigenden Stockungen in dem Beethovenschen Werke psychologisch begründet. Der letzte Satz beginnt mit einem hymnenartigen, melancholisch gefärbten Thema von ausgesprochen nationalem Kolorit, welches von den einzelnen Instrumenten aufgenommen wird, während die andern dasselbe umspielen; auch hier vermochten wir keine thematische Verarbeitung herauszuhören. Da stimmt plötzlich die Oboe eine wilde aufgeregte Weise an, die andern Instrumente nehmen dieselbe auf und nun beginnt jenes eigentümliche recitativische Lallen der Bässe, welches uns aus der neunten Symphonie von Beethoven bekannt ist. Das erste Thema erscheint nochmals, und der Satz schließt in weiten, vollen Akkorden. Dieser letzte Satz ist uns als der schwächste des Werkes erschienen; er ist viel zu breit und gedehnt für das, was er sagen will. So hinterläßt die Symphonie, trotz der großen Summe von Geist und Arbeit, welche dieselbe enthält, trotz mancher schönen Einzelzüge, nicht den Eindruck eines harmonisch abgerundeten Kunstwerks.

„Achilleus“ von Max Bruch.

Das hätte sich Homer, wenn der Alte überhaupt jemals gelebt hat, wohl nicht träumen lassen, daß nach Tausenden von Jahren die Irrfahrten des Odysseus, die Fürsten und Völker der Ilias und ihre Thaten, die Schönheit, Würde und Treue einer Penelopeia und Andromache, die Heldengröße eines Achilleus und Hektor durch die Tonkunst gefeiert werden sollten. Es war ein glücklicher Gedanke von Max Bruch, sein Talent diesen unsterblichen Gesängen zuzuwenden, die zu den schönsten Jugendblüten menschlicher Kultur gehören. Man hat Homer schon den Propheten der rein menschlichen Weltanschauung genannt, und gewiß mit vollem Recht: spiegelt doch selbst der Olymp in seinen herrlichen Gestalten nur die Ideale menschlicher Typen wieder. Homer faßte alles unter dem Gesichtspunkt des ungetrübten, unentzweiten Menschentums auf, und so werden seine Schöpfungen auch nur mit der menschlichen Zivilisation selbst untergehen.

Erfreute uns Max Bruch vor einigen Jahren mit den Szenen aus der Odyssee, welche die Runde durch die bedeutendsten Konzertsäle Deutschlands machten, so hat er den

Kunstfreunden mit „Achilleus“ eine noch wertvollere Gabe gemacht. Was Achilleus allein schon über Odysseus stellt, das ist die prächtige Dichtung Heinrich Bulthaupts, in welcher sich Schönheit der Sprache und höchste Vollendung der Form harmonisch vereinigen. Das groß angelegte Werk zerfällt in drei Abteilungen; ein Prolog geht dem Ganzen voraus, ein Epilog beschließt dasselbe.

Max Bruch hat in Achilleus von neuem seine Begabung für das dramatisch Wirksame, für die Behandlung der Massen, sein großes koloristisches Talent und seinen Sinn für harmonischen Wohlklang in glänzender Weise erwiesen. Stehen auch nicht alle Szenen auf gleicher künstlerischer Höhe, trägt manches den Stempel der Mache, des Erzwungenen und mühsam Ergrübelten, sind einzelne Partien, wie z. B. das Duett zwischen Achilleus und Priamos im dritten und das Duett der Andromache und Hektors im zweiten Teil zu weit ausgesponnen, so enthält das Werk doch auch großartige Schönheiten, Szenen voll hohen Schwungs, Kraft und dramatischen Feuers. Am schwächsten sind die Sologesänge. Der melodische Quell quillt bei Bruch nur langsam, er ist mehr Harmoniker als Melodiker, und gar oft behilft er sich mit pathetischen Deklamationen, welchen das warme Leben, die Empfindung fehlt. Die Instrumentation ist glänzend, nur, wie Bruch es liebt, oft zu massig gehalten; er trägt mit zu dickem Pinsel auf, und so fehlen zuweilen die weichen, die Gegensätze vermittelnden Farbenabstufungen. Was wir aber an Bruch schätzen, das ist sein ausgesprochener Sinn für musikalischen Wohlklang, welcher namentlich seine Chöre auszeichnet.

Das Werk beginnt mit einem Prolog: „Neunmal erneute das Jahr den Lauf.“ In mächtigen Akkorden baut der sechsstimmige Chor sich auf. Mit den Worten: „Ergrimmt ob der Schmach anbrauste des heiligen Hellas Kraft“,

treten im ersten Sopran und zweiten Baß zwei Motive auf, welche dem Sinn der Worte charakteristischen Ausdruck geben; in kunstvoller Polyphonie werden die beiden Motive in allen Stimmen in machtvoller Steigerung durchgeführt, welche bei der Stelle: „Nachdonnernd erbebte dem tausendstimmigen kriegerischen Schall die Veste des Himmels im Wiederhall" ihren Höhepunkt findet. In ernsten getragenen Tönen: „Einst wird kommen der Tag, wo das heilige Ilium hinsinkt", schließt der Epilog leise verhallend und die kommenden Geschicke andeutend. Hörner, Trompeten und Posaunen künden neun Herolde an, welche die Völker der Griechen zu Rat und Kunde zum „gottgesegneten Herrscher" berufen. Und nun hebt der leidenschaftlich ungestüme Chor der Griechen an, welche am endlichen Sieg über Troja verzweifelnd, zurück in die Heimath begehren. Agamemnon gibt ihrem Wunsche nach, und in hellen freudigen Akkorden ertönt der Chor: „Heimkehr, wie grüßt uns das Wort!" Im ganzen ist dieser Chor jedoch in jenem sehr bedenklichen Tone gehalten, den man in der musikalischen Umgangssprache den Liedertafelton zu nennen pflegt. Odysseus hält das Volk von dem Beginnen ab, sein eindringliches Wort bewegt die Herzen. Von großer Schönheit und Wärme der Empfindung ist das Arioso: „Seid der Väter eingedenk." Zwischen den Gesängen des Odysseus und Agamemnons fällt immer wieder der Chor ein, welcher den Gefühlen und Empfindungen des Volkes charakteristischen Ausdruck giebt. Die neun Herolde treten auf und rufen zur beginnenden Schlacht. Der Schlachtchor mit der rollenden Unisono-Triolenfigur im Streichorchester, welche gleichsam gegen die von den Bläsern geführte Melodie der Singstimmen mit leidenschaftlicher Wucht ankämpft, ist von großer Wirkung.

Die zweite Szene führt uns an das Gestade des Meeres.

Tremolo der Bratschen und bewegte Sechzehntelfiguren der Geigen con sordini malen das Geflüster und leise Wogen der See, darüber schweben die gehaltenen Akkorde der Fagotte und Klarinetten; das Stillleben der Natur wird nur durch Trompeten- und Hornstöße, welche aus dem fernen Lager tönen, unterbrochen. Achilleus tritt auf, Unmuth im Herzen, grollend um eines Weibes entrissenen Besitz, dem Kampfe fern, allein in lastender Einsamkeit. Die groß angelegte Szene bringt die widerstreitenden Gefühle, welche die Brust des Helden erfüllen, zu charakteristischem Ausdruck. Da nahen Schritte der Männer. Sie verkünden in düsteren Mollweisen, daß Patroklus von Hektors Lanze durchbohrt, gefallen. Der ganze Schmerz des Helden spricht sich in dem nun folgenden Allegro: „Wehe, so will ich nicht leben" aus. Die sich hier anschließende Szene zwischen Achilleus und Thetis ist wohl sehr geschickt gemacht, entbehrt aber der Originalität in der Erfindung; das instrumentale Kolorit dominiert auch in dem Chor: „Tief unten im Meeresgrund", sowie in jenem der Töchter des Nereus. Im Schlußchor des ersten Teils: „Vom Meere steigt ein bläulicher Duft" ist manches gezwungen und steif, wenn auch der durchgängig sechsstimmig gehaltene Satz von pompöser Klangwirkung ist.

Die einleitende Szene der Andromache im zweiten Teil ist sehr stimmungsvoll gehalten, aber in der darauf folgenden Arie derselben: „O Friede", haben wir Bruch wieder in seiner ganzen Nüchternheit vor uns. Auch der Morgengesang der Trojaner trägt den Charakter des mühsam Gemachten, und das trockene Hauptmotiv dient eigentlich nur dazu, einiges rhythmische Leben hineinzubringen. Die nun folgenden Gesänge Hektors und der Andromache wirken durch einen warmen Gemütston, den wir bei Bruch selten treffen, das Duett dagegen hebt den freundlichen Eindruck wieder auf. Zu den schönsten Nummern gehört das Quar-

tett mit Chor. Schon die Arie Hektors: „Zum Kampf“ ist von dramatischer Energie des Ausdruckes, melodischer Natürlichkeit und Kraft der Empfindung. Der Chor nimmt das Motiv der Arie auf, während das weich empfundene Melos des Soloquartetts — Polyxena, Andromache, Hektor und Priamos — einen wirksamen Gegensatz zu den wilden kampfesmutigen Weisen der Krieger bildet. Am Schlusse stimmen Quartett und Chor die Melodie des zweiten Teiles vom Gesang Hektors zu den Worten: „Nun blühe auf“ an, um dieselbe zur höchsten Steigerung durchzuführen. Aber diese groß wirkende und glänzend instrumentierte Szene wird noch überboten durch den folgenden, hochdramatischen Chor, welcher den Kampf zwischen Achilleus und Hektor schildert, und an Glanz des Kolorits und Meisterschaft in der wirksamen Behandlung großer Massen, in der neueren Litteratur seinesgleichen sucht. Die Tonmalerei ist grandios. Der Kampf wird in den glänzendsten Farben geschildert, die Violinen rasen im tollsten Wirbel, Hörner, Trompeten, Posaunen und Tuba schmettern hinein. Da erklingen plötzlich Klagetöne, denn „schwer zum Hades lastet Hektors Geschick“. Die trojanischen Frauen erheben Trauergesang, während die Griechen einen feurigen Hymnus auf den Helden Achill anstimmen.

Der dritte Teil beginnt mit der Leichenfeier des Patroklus. Zu dem dumpfen Paukenwirbel auf b klingt düster das nachklagende ces der Fagotte und Hörner, bis im siebten Takt, von Trompeten, Hörnern, Posaunen und Tuba angestimmt, die Weisen eines Trauermarsches — Es-moll — ertönen; die Holzbläser treten mit einem weiteren Motiv hinzu, und klagend rauschen die Violinen in die ernsten Klänge hinein. Sowohl der Klagechor wie die sich demselben anschließende Arie des Achilleus: „Fällt der Waldung hochwipflige Bäume“, gehören zu den wirksamsten

Partien des Werkes. Gewaltig setzt dann der sechsstimmige Chor: „Schichtet die Scheite" mit vollem Orchester ein. Die Szene zwischen Chor und Achilleus steigert sich im Ausdruck bis zu den jubelnden Klängen: „Du lebst Patroklus." Es folgen nun die Wettspiele zu Ehren des Patroklus: Ringkämpfe, Wagenrennen und Marsch der Sieger, drei brillante Orchesterstücke. Auf gleicher Höhe steht der Chor: „Durch die ambrosische Nacht," dagegen fällt das Duett zwischen Achilleus und Priamos bedeutend ab; die ganze Armut der melodischen Erfindung tritt hier wieder zu Tage, während die Szene der Andromache die bedeutendste Solonummer des ganzen Werkes ist; hier pulsiert der warme Pulsschlag eines ungekünstelten Empfindens. Der Epilog bringt das ganze Werk zu einem wirksamen Abschluß.

Prinz Reuß und seine Symphonie.

(Dezember 1887.)

Kunstsinnige Fürsten und Fürstinnen, an deren Höfen die Musik eine warme Pflegstätte fand und unter deren förderndem Schutz sie sich friedlich entwickeln konnte, nennt uns die Musikgeschichte der Namen viele, doch komponierende Prinzen oder Prinzessinnen hat sie wenige in ihre Blätter eingeschrieben. Sie berichtet uns unter andern von der frommen Sängerin des heute noch gesungenen Chorals: „Jesus, meine Zuversicht", welchen die Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg (1627 — 1667) in Musik setzte. Bedeutende Kenntnisse in der Komposition hatte sich die Schwester Friedrichs des Großen, Anna Amalia, erworben, deren Lehrer der berühmte Theoretiker Kirnberger war. Manche ihrer Choräle sind in den kirchlichen Gemeindegesang übergegangen. Aber sie wagte sich auch an die Komposition größerer Werke; so setzte sie Ramlers Kantate: „Der Tod Jesu" in Musik, da sie sich von der gleichnamigen Schöpfung Graums nicht befriedigt fühlte. In Berlin wurden noch im Anfang unsres Jahrhunderts Bruchstücke aus diesem Werke aufgeführt. Die Herzogin Anna Amalia von Sachsen-

Weimar, Tochter des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel, 1730 bis 1807, ging sogar unter die Operettenkomponisten; sie schrieb die Musik zu Goethes: „Erwin und Elmira." Die sächsische Kurfürstin Maria Antonia, die älteste Tochter des nachmaligen Kaisers Karl VII., 1724 bis 1782, zeichnete sich durch ihre großen Kenntnisse in der Musik, Poesie und Malerei aus. Ihre beiden Hauptwerke, die Opern: „Talestri Regina delle Amazzone" und „Il Trionfo della fedelta" sind von ihr gedichtet und komponiert, letzteres Werk ist sogar bei Breitkopf und Härtel im Druck erschienen. Der berühmte Hasse setzte ein von ihr gedichtetes Oratorium: „La conversione di S. Agostino" und zwei Kantaten in Musik. Die geistvolle Schwester des verstorbenen Königs Johann von Sachsen, Maria Amalia, hat außer mehreren Kirchenstücken, darunter ein künstlerisch wertvolles „Stabat Mater", drei Opern geschrieben: „Il figlio padito", „Il marchesino" und „La vasa di sabitata". Auch Maria Charlotte Amalia, Herzogin von Sachsen Gotha, 1751 geboren, schrieb Kanzonetten mit Variationen, Lieder und eine Symphonie für zwölf Instrumente.

Unter den Fürsten werden vornehmlich dem großen Preußenkönig bedeutende Kenntnisse in der musikalischen Komposition zugeschrieben; so sollen eine Anzahl Flötensoli, Trios, Märsche, eine Ouvertüre zu „Acis und Galathea", ja sogar eine Oper: „Il re pastore" von ihm stammen. Bekanntlich werden seine Kompositionen in einer Gesamtausgabe vorbereitet, doch darf man, wenn auch dem großen Friedrich die Fertigkeit auf der Flöte ungeschmälert bleiben mag, der Autorschaft dieser Werke mit einigem Mißtrauen begegnen; Reichardt behauptet wenigstens, daß der König niemals etwas anderes als die Oberstimme gesetzt oder angedeutet, und Agricola die ganze Ausarbeitung überlassen habe. Dagegen ragte ein anderes Mitglied des preußischen

Königshauses, der am 10. Oktober 1806 bei Saalfeld gefallene Prinz Louis Ferdinand als vorzüglicher Klavierspieler und gediegener Komponist hervor. Er schrieb u. a. Trios, Quartette, Quintette, ein Oktett für Klavier, Klarinette, zwei Hörner, zwei Violinen und zwei Celli op. 12, welche Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben. Sein bestes Werk aber ist das Pianoforte-Quartett in F-moll op. 6. Die kompositorische Thätigkeit des seit 1844 regierenden Herzogs zu Sachsen-Koburg-Gotha Ernst II., ist bekannt; außer Liedern, Kantaten u. s. w. hat er eine Anzahl von Opern und Operetten veröffentlicht.

Einen ernsten, gediegenen Komponisten lernten wir in Dr. Heinrich XXIV., Prinz Reuß, kennen. Wenn wir auch nicht gewußt hätten, daß der Prinz, nachdem er sich schon mit Glück und Erfolg auf einem der schwierigsten Gebiete der musikalischen Form erprobt hatte, noch drei Jahre lang bei Heinrich Herzogenberg Kontrapunkt studierte, so würde uns die vorgeführte Symphonie von seinen tüchtigen und umfassenden Studien überzeugt haben. Ein Prinz ist freilich immer in einer schwierigen Lage, wenn er auf irgend einem Gebiet der Kunst als selbstproduzierender Künstler auftritt; entweder begegnet man seinen Werken mit Mißtrauen, oder man stellt an dieselben weit höhere Anforderungen als an jene, welche nicht aristokratischen Ursprungs sind; und dies ist ein großes Unrecht. In der Kunst gilt nur die Aristokratie des Geistes; sie ist die Republik, welche weder Hoch noch Nieder kennt, denn soziale Gegensätze gibt es hier nicht; die Rangordnung ist an keine äußerliche Etikette gebunden, kein Hofmarschall weist die Plätze an, sondern nur eigene Begabung, hervorragendes Wirken, bedeutende schöpferische Kraft allein vermögen hier einen höheren Platz zu erringen und zu behaupten. Vor etlichen Jahren bereits wurde von Prinz Reuß in Wien ein Klavier-

Trio aufgeführt, welches sich die Gunst der Kritik zu erwerben wußte. Dieselbe wird in noch höherem Grade seiner Symphonie in D-dur zu teil werden. Nicht als ob dieselbe ein epochemachendes Werk wäre und durch besonderen Schwung der Gedanken, durch Originalität der Erfindung glänzte; diese Mängel teilt die Symphonie mit jenen so vieler andrer, sich als kleine „Beethoven" fühlender Komponisten, deren Namen bekannter und dem Musiker geläufiger sind als der des Prinzen Reuß, obwohl er denselben musikalisch mindestens gleichsteht. Den tüchtigen, in den kontrapunktischen Formen sowohl wie auch in der thematischen Arbeit und in der Kunst des geschickten und wirkungsvollen Instrumentirens sattelfesten Musiker, zeigt die Partitur der Symphonie auf jeder Seite. Nicht die Themen an sich sind bedeutend, aber das große musikalische Wissen und Können des Komponisten erhellt aus der Art und Weise, wie er seine Gedanken ausarbeitet, sie erweitert und vertieft, in den Durchführungsteilen der beiden Eckſätze einander gegenüberstellt und in den wogenden Kampf zu wirkungsvoller dramatisch belebter Steigerung führt. Die Symphonie zeugt aber auch von einer gesunden musikalischen Natur, die sich einfach und natürlich, ohne alle Koketterie, ohne alle Sucht nach etwas Besonderem giebt.

Einen Hauptmangel des Werkes dagegen erblicken wir im ersten und dritten Satz in dem Fehlen stark kontrastirender Gegensätze, in den zu lang ausgesponnenen Episoden, sowie in einer gewissen rhythmischen Einförmigkeit. Der Komponist beginnt freilich den ersten Satz mit einem rhythmisch scharf ausgeprägten, wenn auch nicht gerade ungewöhnlichen Motiv, welches das erste Horn intoniert. Dasselbe bildet den ersten Teil des Hauptthemas, dessen zweite Hälfte durch seinen besänftigenden, gleichsam versöhnenden Charakter einen zur Durchführung wirksamen

Gegensatz bildet. Doch fehlen dem Thema des Seitensatzes die energischen Kontraste, es ist mehr rhythmisch wie melodisch erdacht und wird, wie auch der erste Teil des Hauptthemas, in der Durchführung zu sehr in die Länge gezogen. Der erste Satz würde entschieden gewinnen, wenn der Komponist hier einige Kürzungen vornehmen wollte. Etwas bedenklich melodischer Natur ist ein drittes Motiv, welches von den Klarinetten zum erstenmale intoniert wird, nachdem das zweite Thema von den Violas und Celli angestimmt worden ist; dieses Motiv hätten wir gerne im ersten Satz vermißt, welcher sich im übrigen sowohl in dem ausgezeichnet gearbeiteten Durchführungsteil wie gegen den Schluß, wo die Posaunen das erste Motiv des Hauptsatzes bringen, zu schöner Steigerung erhebt. Das Scherzo ist nächst dem Finale der beste Satz der Symphonie. Hier sind die Themen konzis und doch prägnant gehalten, Licht und Schatten richtig verteilt. Das Adagio ist zu breit gehalten und entbehrt der belebenden Kontraste, der festen Konturen; die Stimmung wird hierdurch zu einer monotonen, es ist mehr ein Schwelgen in Empfindungen, Heine würde sagen: ein Meer voll blauer Gedanken. Der bedeutendste Satz der Symphonie ist das Finale. Zu dem siegesfreudigen, von den Holzbläsern sowie den G- und A-Hörnern angestimmten Motiv, welches das Material für das Thema des Hauptsatzes enthält, gesellt sich in den Bässen ein unruhiges, in Achteln auf- und abwogendes, zweimal jäh abreißendes Motiv, welches im weiteren Verlauf als Gegensatz oder vielmehr als zweites Thema dem ersten gegenübertritt, und mit großer kontrapunktischer Kunst bearbeitet ist. Die Durchführung dieser beiden Motive mit jenem des Seitensatzes, ist von echt dramatischer Wirkung; fesselos wogt der Kampf hin und her, immer tönt das erste Motiv aus dem wilden Getümmel heraus, bis endlich die Posaunen und übrigen Bläser in einem

choralartigen Satz den endlichen Sieg verkünden, und das Werk zum glänzenden, triumphierenden Abschluß bringen.

Prinz Reuß dirigierte die Symphonie in einem Konzerte der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft selbst. Wir finden hierin nichts Auffallendes, eine erlauchte Vorfahrin hat weit Schlimmeres begangen. Die bereits oben genannte älteste Tochter des nachmaligen Kaisers Karl VII., Maria Antonia, sang bei der Aufführung ihrer Opern in Dresden die Hauptrollen selbst; in München trat sie 1740 sogar als erste Sängerin in einem Pastorale auf, welches zur Feier der Ankunft des Kurfürsten Klemens August von Köln gegeben wurde. Warum soll nun ein Prinz nicht auch einmal eine Symphonie dirigieren, zumal wenn sie ein so achtungswerthes Werk ist?

Peter Tschaïkowsky als Orchesterkomponist.

(Januar 1888.)

Es war eine ebenso gute wie löbliche Idee der Direktion der Hamburger philharmonischen Konzerte, Peter Tschaïkowsky nach der alten Hansastadt einzuladen, um einige seiner neuesten Orchesterwerke mit dem vortrefflichen Orchester der Philharmonie zur Aufführung zu bringen.

Peter Tschaïkowsky gehört zu den begabtesten und fruchtbarsten russischen Komponisten der Gegenwart. Derselbe ist am 25. Dezember 1840 geboren, studierte ursprünglich Jura, stand sogar einige Zeit lang im Staatsdienst, bis seine Liebe zur Kunst ihn bewog, das trockene römische Recht an den Nagel zu hängen und 1862 in das Petersburger Konservatorium einzutreten. Er absolvierte seine Studien in solch glänzender Weise, daß er bereits im Jahre 1866 als Lehrer der Komposition an letztere Anstalt berufen wurde. Seit 1877 lebt er nur noch der Komposition und seinen Kunstreisen. Sein musikalisches Können hat er auf allen Gebieten der Komposition erprobt, und es gibt keine Form, die er mit seiner Schaffenskraft nicht befruchtet hätte.

Wie alle Tonsetzer der jungrussischen Schule, welcher streng genommen Tschaïkowsky nur teilweise angehört, so ist auch sein Schaffen im wesentlichen von der nationalen Strömung beeinflußt. Hieraus erklärt sich auch das vorwaltend subjektive Element der ganzen Richtung, welches von einzelnen Vertretern derselben direkt in das künstlerisch Brutale hineingezwängt worden ist. Zu dieser einseitigen subjektiven Richtung tragen nicht wenig die vielen nationalen Weisen bei, von welchen die russischen Tonsetzer in ihrem Schaffen sich angezogen fühlen. Diesen Gesängen fehlt aber zum Teil die melodische Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit jener andrer Kulturvölker, und sie verhalten sich in ihren trockenen Wiederholungen eines und desselben Motivs einer thematisch reichen Ausgestaltung gegenüber etwas spröde. An Stelle der letzteren treten daher häufig der rein äußerliche Effekt, die regellos verbundenen exzentrischen Harmonienfolgen, das Bevorzugen seltsamer instrumentaler Kombinationen, eine einseitige orchestrale Virtuosität in den Vordergrund. Eine gewisse urwüchsige, wenn auch zuweilen zügellose und wilde Phantasie, sowie ein ausgesprochener Formensinn lassen sich den Orchesterkompositionen der modernen russischen Komponisten nicht absprechen, aber die Rasse tritt zu sehr und oft in unerquicklichster Weise hervor; sie ersteigen nicht jene freie geistige Höhe, wo die tiefsten Empfindungen der Menschenseele voll und rein sich austönen. Ihre Werke sind gewissermaßen durch eine geistige Grenzsperre von der deutschen Kunst geschieden, deren gesunde und kräftige Wurzel das innerlichste Erfassen des allgemein Menschlichen, für alle Zeiten Gültige ist.

Wie gesagt gehört Tschaïkowsky nicht zu jenen extremen Vertretern der jungrussischen Schule, welche ohne Maß und Ziel einem ungebändigten Naturalismus die freien Zügel schießen lassen, aber auch er läßt gar oft diejenigen

ästhetischen Momente vermissen, welche ein Werk zum wirklichen Kunstwerk stempeln. Weder Originalität und Temperament, noch kühner Flug der Phantasie können ihm aberkannt werden, aber zuweilen setzt er doch über alle Hecken und Gräben, wenn der Geist seines Stammes über ihn kommt; dann wird alle Logik preisgegeben und ein Hexensabbath von Tönen aufgeführt, daß uns Sehen und Hören, besonders aber letzteres vergeht. Geniale Lichtblitze wechseln ab mit musikalischen Banalitäten, feine, geistvolle Züge mit oft unschönen Effekten; in seinem Schaffen ist etwas Unvermitteltes, Sprunghaftes, Unstätes. Aber trotz aller Originalität seines Schaffens und der ungebundenen Leidenschaftlichkeit seines Empfindens, ist Tschaïkowsky doch wieder zu sehr Eklektiker, um Anspruch auf schöpferische Selbständigkeit im höchsten Sinne des Wortes erheben zu können. Die Originalität eines Künstlers besteht nicht darin, daß er uns Fremdes, uns Ungewohntes bringt; was die äußeren Sinne täuscht, befriedigt noch lange nicht den Geist; ein Kunstwerk kann unsren Verstand durch die Summe der darin niedergelegten Intelligenz interessieren, unser Empfinden, Herz und Gemüt aber kalt lassen. Jene künstlerische Schöpfung wird stets am höchsten stehen, welche den ganzen Menschen ergreift, jener Künstler uns als der vollkommenste erscheinen, welchem alle äußeren technischen Mittel nur dazu da sind, um die reine Schönheit in vollendetster Form vor unsrem Blick erstehen zu lassen.

Tschaïkowsky ist ein hochbegabter, fein gebildeter und interessanter Künstler, er ist ein Künstler, welcher uns durch seine Ideen anzuregen weiß; eine schöpferische Potenz in der hohen Bedeutung des Wortes ihn zu nennen, vermögen wir jedoch nicht. Dazu wurzelt sein Schaffen zu sehr in einer einseitigen nationalen Richtung; verläßt er aber diesen Boden, so tritt der Eklektiker zum Vorschein, welcher freilich

die ihm gewordenen Einflüsse in durchaus eigenartiger Weise verwertet. Aber nicht was Tschaïkowsky sagt, ist neu, sondern wie er es sagt. Wir bemerkten bereits, daß er die jähen unvermittelten Sprünge liebt, sich von Augenblicksstimmungen hinreißen läßt und dieselben möglichst breit ausspinnt, pathetisch aufbauscht und den Mangel an wirklich großen, bedeutenden Gedanken durch blendendes Kolorit, ungewohnte harmonische Kombinationen und lebhafte, exotische Rhythmen zu überkleiden weiß. In diesen Faktoren sowie in der Leidenschaftlichkeit seiner Sprache beruht die Hauptmacht Tschaïkowskys als Orchesterkomponist, während seine Kammermusik-Werke, wie z. B. das Trio in A-moll op. 50 oder das Streichquartett in B-dur op. 11, sich uns als viel abgeklärtere und reifere Produkte seiner künstlerischen Phantasie darstellen.

Schwankt Tschaïkowsky in der Serenade für Streichorchester op. 48 zwischen deutschen, französischen und russischen Einflüssen — so viel Schönes auch das Werk bietet —, so verletzt er in seinem B-dur-Konzert für Klavier die künstlerischen Grenzen fast durchgängig. Die Gesetze des Maßes, der Ordnung und des Wohlklanges sind hier zeitweilig vollständig aufgehoben. Es fehlt dem Konzert durchaus nicht an einzelnen schönen und hervorragenden Momenten, aber dem Ganzen gegenüber müssen wir uns doch ablehnend verhalten. Sowohl hier wie in den höchst interessanten, geistreich gearbeiteten und charakteristischen Variationen aus der G-dur-Suite für großes Orchester op. 55, sehen wir den Komponisten zuweilen mit musikalischem Dynamit arbeiten und mit der großen Trommel das Schicksal interpellieren.

In getragenen, feierlichen Akkorden beginnt die im Händelschen Stile gehaltene Einleitung der Serenade, deren Motiv ein Bruchstück jener russischen Nationalweise enthält,

welche dem letzten Satze zu Grunde liegt. Das Hauptmotiv des ersten — Allegro Moderato — trägt einen energischen, leise an Schumann erinnernden Zug, während das zweite mehr humoristisch gefärbt ist. Tändelnd und kosend, in übermütiger Laune, zuweilen das Banale streifend, bewegt es sich zwischen dem ersten Motiv und jenem der Einleitung. Dieser Satz dürfte wohl der musikalisch bedeutendste der Serenade sein. Der zweite Satz ist ein deutscher, von einigem französischen Esprit durchzogener Walzer, dessen graziöse Haltung hier und da etwas gewöhnlich zu werden droht. Eine weiche romantische Stimmung pulsiert in der „Elegia"; aber auch hier droht neben wirklich schönen und warm empfundenen Stellen das Triviale. So edel das erste Motiv erfunden ist, so wenig ist mit dem Charakter desselben das zweite zu vereinbaren, welches zuerst in den Primgeigen zu der Pizzikato-Begleitung der übrigen Streicher auftritt. Der originellste Satz ist der letzte, welchem ein kurzes russisches Tanzthema zu Grunde liegt; hier geht es über Stock und Stein, und alles wird von dem tollen Wirbeltanz mit fortgerissen; nicht immer zwar geht es erbaulich zu, aber originell, und an drolligen Späßen und außergewöhnlichen Scherzen fehlt es durchaus nicht.

Das von dem Streich-Quartett leise intonierte Thema der zwölf Variationen aus der Suite ist von solch melodischer Eigenartigkeit, daß wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir dasselbe als unter nationalen Einflüssen entstanden uns erklären. Mit großer thematischer, kontrapunktischer und harmonischer Kunst, sowie mit dem Aufgebot aller orchestralen Kräfte und des instrumentalen Kolorits, weiß der Komponist der Melodie immer neue, wenn auch nicht immer schöne Seiten abzugewinnen. Aber es spricht aus den Variationen doch eine urwüchsige künstlerische Kraft. An jedes Instrument werden hohe Anforderungen gestellt. Ja die Variationen

setzen, strenge genommen, ein Orchester von lauter Solisten voraus, und nur ein solch hervorragender instrumentaler Körper, wie ihn die Hamburger Philharmonie besitzt, vermag einer so schweren Aufgabe vollkommen gerecht zu werden.

In der ersten Variation übernimmt das Streichquartett pizzicato das Thema, während Flöten und Klarinetten dagegen kontrapunktieren. Leise auf- und abwogend und von Zweiunddreißigstel-Figuren umrankt, ertönt die Melodie in der zweiten Variation in den ersten Geigen; der übrige Chor der Streicher, vier Hörner und die Holzbläser bilden den harmonischen Hintergrund. In der dritten hat der Komponist den Holzbläsern: drei Flöten, zwei Klarinetten und zwei Fagotten ein schweres, aber dankbares und wirksames Vortragsstück geschaffen. Das Thema ist an die erste Flöte abgetreten; die zweite umspielt dasselbe mit einer Triolenfigur, welche von den übrigen Instrumenten imitiert wird. An der vierten partizipiert das ganze Orchester. Zunächst wird das Thema von englisch Horn, Klarinette und Violoncell angestimmt, welche dasselbe den Flöten und Oboen abtreten, worauf es dann Fortissimo in den Oboen, englisch Horn, den Posaunen, Bratschen und Bässen erscheint, während Flöten und Geigen lustig darüber hinweg flattern; der Schluß entspricht dem Anfang. Die fünfte ist in fugierter, aber ganz freier Form gehalten, und zwar tritt das Thema sofort zwischen den Bratschen und Klarinetten, sowie den Flöten und ersten Violinen in der Engführung auf, später zwischen Fagotten und Bässen und den Oboen und zweiten Geigen; die übrigen Stimmen kontrapunktieren dagegen. Derselbe Prozeß wiederholt sich noch einigemale, nur daß das Klangkolorit stets variiert. Im folgenden Satz tritt das ganze Orchester mit der großen Trommel auf; die Klarinetten, Fagotte, Bratschen und Celli übernehmen die Melodie und führen mit den übrigen

Instrumenten einen tollen Wirbeltanz auf. Rein ästhetische Wirkungen kann der Komponist hier sicherlich nicht beabsichtigt haben, es sind schroffe Gegensätze, aber nach einer tieferen Verinnerlichung des Themas suchen wir vergebens.

Auf diesen Ausbruch folgen zwei Variationen, welche unbedenklich als Präludium zu einer Sitzung des heiligen Synod dienen könnten, so orthodox ist diese Musik. Ernst und feierlich klingt das von den Holzbläsern intonierte und in getragenen Akkorden durchgeführte Thema. Die Feierlichkeit der Stimmung wird gehoben durch den unvermittelten aber schönen Übergang von G-dur nach A-moll, welch' letzteres die geteilten Geigen in höchster Lage leise vibrierend aufnehmen, während Bratschen und Celli in pianissimo Akkorden die harmonische Basis bilden und das englische Horn das Thema anhebt. Dieser stimmungsvolle und wirksame Satz gehört seiner melodischen und harmonischen Behandlungsweise nach der alten phrygischen Tonart an. Nun folgt aber ein Bacchanale des vollen Orchesters mit der ganzen türkischen Musik, in welchem die einzelnen Instrumente wie trunken, aber nicht von süßem Weine, durcheinander jagen und über sich selbst stolpern. Schön ist es nicht, aber interessant. Aus diesen orchestralen Dynamit-Explosionen erlöst uns die wie ein Engel des Trostes erklingende Stimme der Sologeige, welche in einer loyalen Kadenz zu der zehnten Variation, einer Art von Capriccio überführt. Zwar die Fagotte können sich noch nicht recht beruhigen, und flüstern sich ihren Groll in unmutig auf- und absteigenden Quinten zu; sogar die idyllische Klarinette und die friedliche Flöte hegen noch allerlei radikale Hintergedanken, während das legetimistisch gesinnte englische Horn über die Verderbnis der Zeiten klagt. Nach und nach beschwichtigen sie sich indes alle, und die überzeugende wie beruhigende Stimme der Geige behält die Oberhand, und führt die

Opposition zur Vernunft zurück, mit einer verbindlichen Geste zugleich die zehnte Variation in die elfte überführend, welche einen von den Bässen 38 Takte lang festgehaltenen Orgelpunkt H zur Unterlage hat. Über diesem Satz, welcher einer der schönsten des Werkes ist, schwebt etwas vom pikanten Parfüm einer Carmen. Die Einleitung zur Schluß-Variation baut sich auf dem von den Bässen und den wirbelnden Pauken 36 Takte hindurch intonierten Fis auf. Was für Dinge da kommen werden, ahnen wir schon aus diesem Präludium, in welches die Posaunen und die Tuba in ihrer ungeschlachten Weise mit dem Thema hineinstolpern, bis endlich die Polacca vom Gesammt-Orchester angestimmt wird; dieselbe scheint uns aber mehr in Holzpantoffeln und Kosakenstiefeln, als in Ballschuhen getanzt zu werden.

Tschaïkowskys Schaffen vereinigt zwei Faktoren in sich, welche unser Interesse beanspruchen: originelle Gestaltungskraft und temperamentvolles Empfinden, sowie feurigen Schwung der Phantasie. Gelingt es ihm und der Schule, die er vertritt, die wilde und oft maßlose Ungezügeltheit des Schaffens immer mehr in künstlerische Grenzen abzudämmen und mit den Elementen des schönen Maßes zu erfüllen, gelingt es ihnen, mehr das allgemein Menschliche in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen, als jeder Seitenbewegung des Denkens und Empfindens ungestüm zu folgen, dann wird die russische Schule eine Läuterung erfahren, welche der Gesamtkunst nur zum Nutzen gereichen wird. Vorab befindet sie sich noch in der Sturm- und Drangperiode; wo aber leidenschaftliches Gähren, da ist im Grunde auch ein gesunder, lebensfähiger Keim.

Anton Bruckner
und seine siebente Symphonie.

Es ist nicht das erstemal, daß ein genial veranlagter Künstler einsam und unbeachtet durch das Leben schreiten mußte, und seinen Schöpfungen nur kühle Zurückhaltung oder absichtliches Ignorieren zu teil wurde. Es gehört die volle Energie und die ganze Schaffensfreude einer gottbegnadeten Künstlernatur dazu, nicht mutlos zu erlahmen, und der von allen Seiten seinem Wirken entgegengebrachten Antipathie nicht zu erliegen. Aber der echte Künstler hat noch niemals in seinem Kunstschaffen sich von dem äußeren Erfolg, von dem Lorbeer des Ruhmes, der ihm etwa zu teil werden könnte, bestimmen lassen. Er türmt Werke auf Werke, eines größer und bedeutender als das andre, weil er nicht anders kann, weil die innere Stimme ihn dazu nötigt und die glänzenden Bilder seiner Phantasie nach plastischer Gestaltung verlangen. Und so arbeitet er fort und fort, bis endlich der Funken seines Genius die Herzen entzündet, und wenn auch nicht mit einem Schlage, so doch allgemach die Kraft seiner Ideen sich Bahn bricht. Neue, eigenartige Gedanken dringen nur langsam durch; bedeutende Männer haben sowohl im politischen

Leben wie auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst, stets mit den traditionellen Vorurteilen zu kämpfen gehabt.

Auch Anton Bruckner, Hoforganist in Wien, einer der größten Organisten unsrer Zeit, dessen siebente Symphonie in E-dur wir zum erstenmale in Hamburg am 19. Februar 1886 unter v. Bernuths Leitung im philharmonischen Konzert hörten, mußte erst die Schwelle des Greisenalters betreten und eine harte, an Entsagungen reiche Leidensschule durchmachen, ehe die musikalische Welt erfuhr, daß ein Komponist seines Namens überhaupt existiere. Bruckner ist am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich als der Sohn eines armen Dorfschullehrers geboren. Sein Vater, der ihm den ersten Unterricht im Klavierspiel erteilte, starb, als der Knabe erst das zwölfte Lebensjahr zurückgelegt hatte. Der Prälat Arneth vom Stift Sankt Florian nahm ihn als Sängerknabe in das Chorherrenstift auf. Hier erhielt er gründlichen Unterricht im Klavier- und Orgelspiel sowie in der Komposition. Mit dem siebzehnten Jahre wurde Bruckner Schulgehilfe in Windhag bei Freistadt, ein Posten, welcher ihm eine monatliche Besoldung von zwei Gulden eintrug. Um nicht Hungers zu sterben, spielte er auf Bauernhochzeiten und Kirchweihen mit der Geige die halbe Nacht zum Tanze auf, wofür er nach unserm Gelde etwa fünfzig Pfennig erhielt. Im Jahre 1845 besserte sich seine Lage, er kam als Lehrer und zweiter Stiftsorganist nach Sankt Florian. Aber in seinen Studien ließ er nicht nach, es war zu jener Zeit hauptsächlich Joh. Seb. Bach, der ihn beschäftigte; auch größere kirchliche Werke entstanden damals schon. Im Jahre 1851 wurde er provisorisch erster Organist mit einem Gehalt von 80 Gulden; sein Lehrerberuf warf ihm 36 Gulden ab. Großes Aufsehen erregte seine geniale Improvisation anläßlich der Preiskonkurrenz um den Domorganistenposten zu Linz, welcher ihm auch übertragen wurde. Nun warf er

sich erst gründlich auf das Studium, und nahm fünf Jahre hindurch bei dem berühmten Sechter in Wien Unterricht, um dann 1861 vor der Prüfungskommission des Wiener Konservatoriums mit Glanz die Maturitätsprüfung abzulegen. Der Sohn Herbecks berichtet in der Biographie seines Vaters ausführlich über den glänzenden Verlauf derselben. Unter andrem erfahren wir aus derselben, daß, nachdem Bruckner über ein ihm von Sechter und Herbeck gegebenes achttaktiges Thema eine Fuge in genialer Weise durchgeführt hatte, letzterer in die Worte ausbrach: „Wenn ich den zehnten Teil von dem wüßte, wäre ich glücklich." Im Jahre 1867 wurde nach Sechters Tode auf Veranlassung Herbecks, Anton Bruckner als Organist an die Wiener Hofkapelle berufen und ihm die Professur des Orgelspiels, der Harmonielehre und des Kontrapunkts am Konservatorium übertragen. Außer sieben Symphonien hat er groß angelegte kirchliche Werke und ein Streichquintett geschrieben.

Es war am Palmsonntag 1885, daß Bruckners E-dur-Symphonie zum erstenmale in München aufgeführt wurde, und den größten Enthusiasmus, die wärmste Begeisterung erregte. Seitdem hat sein Name die Runde durch die musikalische Welt gemacht, und Kritik und Künstler sind genötigt, Stellung zu nehmen. Das allein schon ist ein bedeutender Erfolg. Mag man sich nun zu Bruckners Kunstschaffen stellen wie man will, auch diejenigen, welche sich nicht mit demselben befreunden können, werden zugeben müssen, daß aus seiner siebenten Symphonie kein gewöhnlicher Komponist zu uns spricht. Am wenigsten dürfte ihm der Vorwurf der Formlosigkeit und des Mangels an kontrapunktischem Wissen und Können gemacht, noch eine enorme thematische Gestaltungskraft ihm abgesprochen werden. Die Formgesetze sind in allen vier Sätzen auf das strengste gewahrt. Bruckner erlaubt sich sogar den Luxus, den sich ein mit der

göttlichen Macht einer lebendigen und starken Phantasie begabter Künstler sicherlich erlauben darf, zu den zwei üblichen Hauptthemen, wie z. B. im ersten Satz noch ein drittes, denselben ebenbürtiges aufzustellen, und jedem Thema noch ein weiteres gegenüber zu setzen. Die Form erhält freilich hierdurch eine Erweiterung, aber eine Erweiterung, die, um einen juristischen Ausdruck zu gebrauchen, auf durchaus legalem, gesetzlichem Boden sich vollzieht. Beethoven hat sich Solches in seinen letzten Werken auch gestattet, ohne freilich bis heute dafür den Beifall der Musikpuristen gefunden zu haben.

Die Themen sind bei Bruckner in großem Zuge entworfen, alle erfüllt mit einem bedeutenden Inhalt und von großer melodischer Schönheit. Es sind keine ausdruckslosen, aus willkürlich zusammengeklaubten Intervallen bestehenden Westentaschen-Motive, sondern große Gedanken, wie sie nur dem Geiste eines bedeutenden Mannes entströmen können. Die Art und Weise, wie Bruckner diese Gedanken durchführt, ist freilich hin und wieder eine bizarre. Die Phantasie arbeitet oft sprungweise und schreitet in Siebenmeilenstiefeln daher, aber es liegt kein Grund vor, deswegen seinem Kunstschaffen die Existenzberechtigung abzusprechen. Stellen wir uns aber auf den Standpunkt unsrer Musikpuristen, welchen die alten überkommenen Formen als höchstes künstlerisches Dogma erscheinen, dann müssen wir über Bruckner das Anathema sit aussprechen, dann können wir aber auch hinter jene Werke Beethovens, welche seiner mittleren Schaffensperiode angehören, ein Schlußpunktum setzen und sagen: bis hierher und nicht weiter. Die Entwicklung des Geistes kennt aber keinen Stillstand, und noch immer ist zur rechten Zeit ein genialer Kopf erschienen, um der Kunst neue Bahnen zu weisen. Nicht als ob wir in Bruckner ein epochemachendes Genie erblickten und ihm eine hohe künstlerische Mission zu-

erteilt wissen wollten, aber er erhebt sich doch hoch über das Durchschnittsmaß der künstlerischen Produktion unsrer Tage, und seine Schöpfungen tragen trotz ihrer Auswüchse den Stempel der Genialität.

Als Brahms mit seinen größeren Werken erschien, da fand man auch alles abstrus, gekünstelt; man entdeckte die größten Willkürlichkeiten, überall erblickte man nur kalte Reflexion, und was das Schlimmste war, man konnte die Melodien nicht behalten und nicht mit nach Hause nehmen. Bruckner muß heute diese Vorwürfe in noch verstärkterem Grade hören, ja er muß sich der Todsünde des Wagnerianismus zeihen lassen.

Bei dem scharf getrennten, total verschiedenen Wirkungskreis beider Männer, dürfte ein solcher Vergleich doch schwer durchzuführen sein. Man könnte Bruckner nur den einen Vorwurf machen, daß er in seinen unruhigen, gewagten und sicherlich nicht immer schönen Modulationen, in seinen harmonischen Kombinationen sowie in der überladenen Instrumentation, an Richard Wagner sich anlehne. Das ist entschieden zuzugeben. Aber Bruckner hat die Fortschritte, welche wir nach dieser Richtung hin dem Schöpfer des modernen Musikdramas, dessen fanatische Parteigänger wir niemals waren, zu danken haben, nicht kopiert, sondern den größeren Reichtum an Ausdrucksmitteln, den unsre Kunst in den letzten fünfzig Jahren erworben, einfach acceptiert und in selbständiger Weise auf die symphonische Form übertragen und weitergebildet. Bruckner ist in einem Wort kein Manierist, sondern ein Stilist, ein Künstler, welcher einen solch überreichen musikalischen Fonds besitzt, daß er nicht erst bei andern Vorschuß zu erheben braucht.

In der Modulation besitzt unsre Kunst, von den dynamischen Mitteln ganz abgesehen, einen der wichtigsten und bedeutendsten Faktoren des musikalischen Ausdrucks und der

musikalischen Vertiefung, und es steht nirgends geschrieben, daß dieses Gebiet bereits erschöpft sei. Auch kennen wir keinen Paragraphen, welcher dem Komponisten verbietet, die außerordentlich reichen Mittel der heutigen Instrumentierungskunst sich anzueignen. Hiermit ist ein weiteres Moment zur dramatischen Belebung, zur Erhöhung, zur Verstärkung des Gefühlsausdrucks gegeben. Was überhaupt nicht gegen die organischen Gesetze der Kunst, nicht gegen die Postulate des Schönen verstößt, ist erlaubt, und die Geschichte lehrt es uns, daß noch von jeher jeder große und bedeutende Künstler sich über die Tabulatur der Theoretiker, und wenn sie noch so demokratisch war, einfach hinweggesetzt hat.

Wir finden es nur natürlich, daß ein Künstler mit solch fieberhaft arbeitender Phantasie wie Bruckner, sehr oft über den Strang haut, und zuweilen recht harte Anforderungen an unser ästhetisches Gewissen stellt; aber er ist auch in seinen Bizarrerien zum mindesten originell. Uns fiel beim Anhören der Symphonie mehr wie einmal die Schillersche Xenie über Jean Paul ein, die man ebenso gut auf Bruckner anwenden könnte: „Gingst Du mit Deinem Reichtum so zu Rate, wie hundert andre mit ihrer Armut!" Doch nun zum Werke selbst.

Das Hauptthema des ersten Satzes ist von edlem Gesang, und erscheint zunächst in Violoncell und Horn zu dem Geflüster der Violinen, um dann von diesen und den Holzbläsern aufgenommen zu werden; einzelne Motivteile desselben werden sofort zu Gegensätzen benutzt, welche die Hauptmelodie kontrapunktieren. Die weiche Kantilene des Seitensatz-Themas hebt sich charakteristisch von dem Hauptthema ab. Ein drittes von feierlich-mysteriösem Charakter tritt noch hinzu, und nun beginnt, da Bruckner die übliche Repetition des ersten Teils nicht bringt, der Durchführungssatz. Verliert er sich nun auch hier in kontrapunktische Spitzfindig-

keiten, und hat dieser Teil etwas Zerfahrenes, Zusammenhangloses, so erzielt Bruckner doch auch durch das Über- und Gegeneinander der Themen und Motive eine gewaltige Steigerung des musikalischen Ausdrucks, dessen Eindruck man sich nicht entziehen kann. Ebenso holt Bruckner bei der Wiederkehr des ersten Themas nach der Durchführung nochmals in großem Zuge auf dem Orgelpunkt E zu machtvoller Steigerung aus. Doch hat uns dieser Satz am wenigsten befriedigt, weil Bruckners leidenschaftliches Empfindungsleben ihn oft zu extravaganten, wenn auch immer genialen Improvisationen verleitet.

Ein Satz, wie er seit Beethovens Trauermarsch in der Eroica nicht mehr geschrieben worden, ist das Adagio in Cis-moll, ein Trauergesang erhabenster Art. Das Hauptthema besteht aus zwei Abschnitten. Fünf Tuben sowie Bratschen, Celli und Kontrabässe beginnen ein im düsteren Moll klagendes Motiv. Darauf stimmt das Streichorchester in E-dur einen in den Rhythmen eines feierlichen Trauermarsches sich bewegenden Gesang an. Die Trauer wird hier gleichsam verklärt durch die Erinnerung an die Thaten eines großen Mannes oder Helden, welcher der Welt entrissen wurde. Schon durch dieses aus zwei kontrastierenden Teilen bestehende Thema, hat der Komponist sich ein Mittel zur dramatisch-lebendigen Durchführung geschaffen, aber es tritt noch ein Seitenthema hinzu, dessen Charakter ein lieblich-tröstender, die trauernden Herzen aufrichtender ist. Immer wieder erscheint das erste klagende Motiv zu dem marschartigen in Dur, um im Momente der höchsten Steigerung ebenfalls in der hellen freundlichen Durtonart zu erklingen, während die Violinen aus der Höhe herab sich mit ihm verbinden. Aber immer ertönen, wenn auch nur vorübergehend, die Trauerklänge, und tröstlich, gleichsam mit dem Blick nach oben, verhallt leise der Satz.

Das Scherzo — A-moll — ist von sprudelnder Frische. Dasselbe beginnt sofort mit zwei gegenübergestellte charakteristischen Themen, welche im tollen Wechselspiel daher stürzen; das Trio — F-dur — trägt einen zarten, ruhigen Charakter. Der vierte Satz hebt mit einem scharfkantigen Thema voll rhythmischen Lebens an, das Seitenthema ist choralartig gehalten. In der Durchführung, in welcher Bruckner abermals eine ganz eminente Gestaltungskraft entfaltet, tritt noch ein drittes Thema hinzu. Triumphierend schließt der Satz in machtvoller Steigerung auf dem Orgelpunkt E.

Überläßt sich Bruckner in seinem Schaffen auch nicht immer der ruhig abwägenden künstlerischen Überlegung, reißt seine überschäumende, fesselloss in das Unendliche schweifende Phantasie ihn zuweilen zu Willkürlichkeiten fort, welche die ewigen Gesetze des Schönen verletzen, so spricht doch trotz aller Maßlosigkeiten ein großer Künstler aus der E-dur-Symphonie.

Sigurd.

Konzertepos von Arnold Krug.

Diesem schönen Werke des begabten Tondichters liegt das Geibelsche Epos: „König Sigurds Brautfahrt" zu Grunde. Der Dichter entnahm das Motiv zu demselben einer sagenhaften Überlieferung, welche er aus Atzelius: „Schwedische Sagen und Volkslieder", Leipzig, Kollmann, 1842, I 271—73 entnahm. Theodor Souchay in Stuttgart hat alsdann seine Dichtung, welche dem Krugschen Werke zu Grunde liegt, frei nach Geibel ausgeführt.

Sigurd ist ein kühner Recke im weißen Silberhaar. Er rüstet sich mit seinen Mannen zur Meerfahrt; aber nicht zum Kampfe will er ausziehen, denn der Feind blieb längst im weiten, sondern Freude will er bringen jeder Stadt und jedem Haus. Durch schäumende Nordlandswogen zieht die buntbeflaggte Flotte hin, bis die Helden kamen gen Skiris Sal. Da harft' und sang es, und die Recken lauschten dem lieblichen Getön. Sie warfen die Anker und stiegen ans Land, und da erblickten sie lustiger Mägdlein Schar, unter ihnen Alfsonne, das schöne Edelkind, welches ein Lied von „Schön Thyra", des Königs Töchterlein sang, das nimmer und nimmer freien wollte. Sigurds Herz wallt hoch auf

vor Liebesentzücken, und nachdem Alffonne einen Labetrunk aus ihrem Kruge ihm gespendet, fühlt er voll süßer Jugendwonne den glühenden Minnetrank zu Herzen ihm dringen. Von ihrer Liebe Kuß muß sein Herz genesen, das einsam schlägt in alten Tagen. Erstaunt sehen Frauen und Mannen dem wunderlichen Gebahren des alten Recken zu. Alffonne, empört über die ihr widerfahrene Beschimpfung, zerschmettert den Krug zum Zeichen, daß sie ewig nichts mit Sigurd gemein haben wolle. Der Mägdlein Schar zerstob, doch Sigurd eilt nach Alffonne. um das schöne Edelkind als Braut zu minnen. Von der Schar seiner Degen gefolgt, sprengt er heran zu des Schlosses Thor, „wie ein Jüngling so kühn und verwegen." Alf Blondbart und Erek Harfenschall empfangen den Gast und bieten ihm den Willkommentrunk. Doch ehe die Lippen er netzt, will er ihnen künden, daß süße Minne ihn hergeführt; „als Königin begehr' ich Eure Schwester gut." Höhnisch wird er abgewiesen. Da sinnt der König Rache; und wieder zieht er vor Alffonns Schloß, und es schmetterten die Trompeten und wilder Schlachtenruf erscholl. Hochauf türmten sich die Leichen, und furchtbar mähte der grausige Tod. Als aber der Sieg entschieden war, da trugen sie auf der Totenbahre vor Sigurd die schöne Maid, um deren Herz er gefreiet. Das Auge, das nimmer die Sonne schaut, benetzt er mit seinen Thränen; auch seine Sonne ist entflohen und nur noch im Tode will er ihr nahn. Aufs freie Deck an des Steuers Bord läßt er die Maid, die schöne, bleiche, bringen und „daneben an des Königs Stand den flammenden Fichtenbrand." So fand König Sigurd sein Ende.

Die Souchayſche Dichtung, welche durch schöne Diktion sich auszeichnet, und dem Komponisten einen höchst dankbaren, sowohl an lyrischen Szenen wie namentlich im dritten Teil an dramatischen Steigerungen reichen Stoff bietet, hat in

Arnold Krug einen musikalischen Interpreten gefunden, welcher durch eine stattliche Zahl größerer Vokal- und Instrumental-Werke sich in künstlerischen Kreisen bereits einen geachteten Namen erworben hat.

In seinem Sigurd spricht sich eine entschiedene Begabung für das musikalisch Charakteristische aus, doch dehnt Krug diese Seite seines Schaffens nicht so weit aus, daß das melodische Element erstickt würde. Zwar stehen nicht alle Szenen auf gleicher Höhe, und nicht immer hält die Erfindung dem technischen Wissen und Können die Wage; aber im ganzen ist Sigurd ein Werk, welches überall Anerkennung und Sympathien sich erwerben wird. Das beweisen auch die Erfolge, welche dasselbe bis jetzt in verschiedenen Städten Deutschlands und der Schweiz, ja sogar jenseits des Ozeans errungen hat. Die Chöre sind frisch und voll Schwung und Feuer; die Gesänge, besonders jene Sigurds, zeichnen sich durch edle, stimmungsvolle Melodik und charakteristischen Ausdruck aus. Die Instrumentierung beweist das intime Vertrautsein mit den künstlerischen Errungenschaften der Neuzeit, nur tritt erstere zuweilen zu dick und zu massig auf, so daß der Gesang oft erdrückt wird. Freilich paßt zarter Flöten- und Geigenklang nicht zu dem Gesang alter Recken, doch würden einige Nordlands-Bläser weniger den modernen Wikingern nicht geschadet haben.

Unter den Chören ragen besonders jene des dritten Teils hervor. So der mächtige Schlachtgesang mit seiner an das Vorspiel zur „Walküre" erinnernden Instrumental-Einleitung: „Wie Gewittersturm verheerend braust", und der schönen, ausdrucksvollen Schlußstelle: „Wild-bäumten sich die Rosse." Noch überboten wird die Wirkung dieser Nummer durch den Klagegesang über den Tod der schönsten Maid, um die noch je ein Held gefreit. Düster baut sich zu der dumpfen Pizzikato-Begleitung der Bässe und der traurigen Weise der

Klarinetten und Fagotte der schmerzbewegte Chor auf. Auf derselben musikalischen Höhe steht der Schlußgesang des Werkes, welcher an den Prolog wieder anknüpft. Ein stimmungsvoller, poetisch empfundener Chor ist jener, welcher den zweiten Teil einleitet: „Es war eine stille Sommernacht"; von Kraft und markigem Ausdruck ist der folgende: „Als dem Morgen wich die Nacht"; dramatisches Leben pulsiert in jener Szene, wo Sigurds Werbung höhnisch zurückgewiesen wird. Nicht auf derselben Höhe stehen wie gesagt die Chöre des ersten Teils; besonders jene der Mannen, die nicht immer vornehm in der melodischen Haltung sind. An diesem Fehler krankt besonders der erste Chor des dritten Teils: Schäumende, brausende, Klippen umsausende" mit seinem zu modern-sentimental angehauchten Mittelsatz: „Sei gegrüßt du blaues flutendes Meer." Die Gesänge des ersten Teils mögen populärer gehalten sein, aber an künstlerischer Bedeutung werden sie von den übrigen Chöre weit überragt.

Dagegen sind die Soli der beiden ersten Teile uns bedeutender erschienen als jene des letzten. So fehlen dem Klagegesang Sigurds an Alfsonnes Leiche: „Du all mein Licht und meines Herzens Wonne" die tieferen Schmerzenslaute, die weichen Herzenstöne; auch das Terzett zwischen Alfsonne, Alf und Erek schien uns etwas konventionell in der Stimmung. Im übrigen dürfte die Partie des Sigurd den Vorrang vor den übrigen behaupten. Wie markig und voll zündender Kraft sind die Gesänge des alten Recken im ersten Teil, wie z. B. der fröhliche Aufruf an seine Mannen: „Wohlauf zur Meerfahrt, auf zu Schiff", und wie spricht sich so tief und innig die Lenzesstimmung seines jung gebliebenen Herzens in dem Gruß an die herrliche königliche Maid aus, deren Auge, so licht wie Frühlingszeit, es ihm angethan hat! Wie schön und gemütswahr weiß Sigurd zu

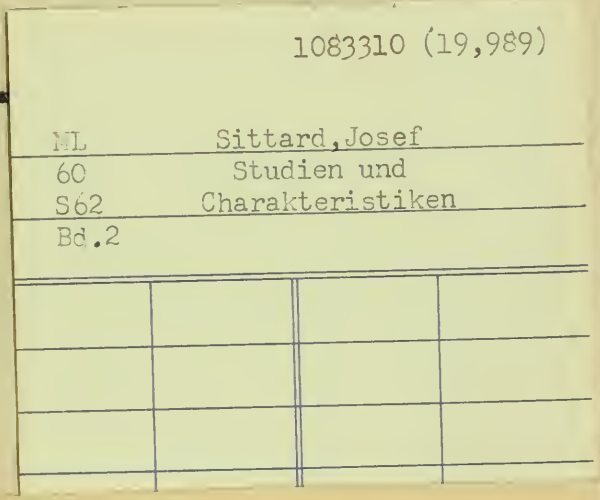
singen bei der Stelle: „O Zauber meiner Jugend, der neu erwacht mir ist."

Eine liebliche Szene voll holder Anmut ist jene der Alfsonne mit ihren Frauen, wenn sie die Ballade von „Schön Thyra", singt, während Sigurd und seine Mannen sie belauschen. Der Gesang: „Es giebt einen Trank Vergessenheit" ist etwas monoton und wird erst gegen Schluß lebendiger. Am wenigsten Eindruck vermochte uns, wie gesagt, das Terzett zwischen Alfsonne, Alf und Erek zu machen, wie überhaupt die Partien der beiden letzteren keine bedeutenden sind. Aber im ganzen ist Sigurd ein schönes und stimmungsvolles Werk.

UNIVERSITY OF TORONTO
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

ML
60
S62
Bd.2

Sittard, Josef
Studien und
Charakteristiken


1083310 (19,989)

Mus

ML Sittard, Josef
60 Studien und
S62 Charakteristiken
Bd.2

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 28 02 03 004 4